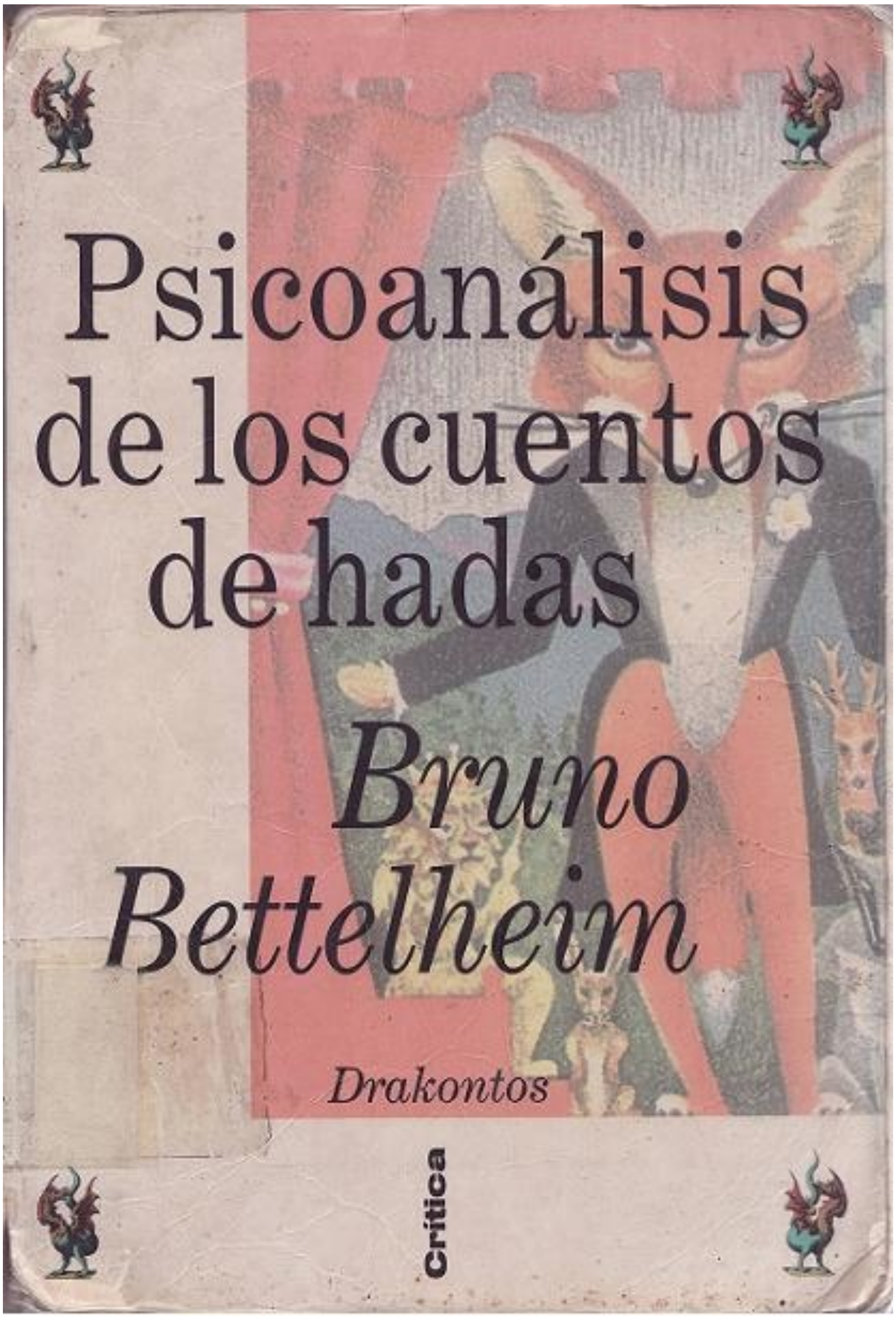

Psicoanálisis de los cuentos de hadas
Bruno Bettelheim
Drakontos
Crítica

Psicoanálisis de los cuentos de hadas

Bruno Bettelheim

Traducción castellana de
Silvia Furió

Crítica
Grijalbo Mondadori
Barcelona

1ª edición en esta colección: septiembre de 1994

Título original:
THE USES OF ENCHANTMENT.
THE MEANING AND IMPORTANCE OF FAIRY TALES
Alfred A. Knopf, Nueva York

Diseño de la colección y cubierta: ENRIC SATUÉ

ISBN: 84-7423-692-4
Depósito legal: B. 23.037-1994
Impreso en España
1994. - HUROPE, S.A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

Índice

La tabla de contenido está vacía porque el documento no utiliza ninguno de los estilos de párrafo seleccionados en la ventana “Inspector del documento”.

Agradecimientos

Muchos autores se han dedicado a la creación de cuentos de hadas, y mucha gente ha contribuido, también, a la publicación de este libro. Pero, ante todo, han sido los niños, cuyas réplicas me han hecho consciente del importante papel que desempeñan los cuentos de hadas en sus vidas; y el psicoanálisis, que me ha permitido acceder al profundo significado de tales historias. Fue mi madre quien me introdujo en el mundo mágico de los cuentos de hadas; sin su influencia este libro nunca se hubiera escrito. Mientras trabajaba en él, mis amigos se tomaron gran interés por mis esfuerzos, ofreciéndome sugerencias muy útiles. Por ello, estoy muy agradecido a Marjorie y a Al Flarsheim, a Frances Gitelson, a Elisabeth Goldner, a Robert Gottlieb, a Joyce Jack, a Paul Kramer, a Ruth Marquis, a Jacqui Sanders, a Linnea Vacca y a otros muchos.

Joyce Jack editó el manuscrito, y gracias a sus pacientes y sensibles esfuerzos el libro ha adquirido la presente forma. Fue una suerte encontrar en Robert Gottlieb al editor poco corriente, en el que se combina una actitud extremadamente perceptiva, y con ello una alentadora comprensión, con una justa actitud crítica que hace de él el mejor editor que un escritor pueda desear.

Por último, deseo agradecer la generosa ayuda de la Fundación Spencer, la cual hizo posible que escribiera este libro. La simpática comprensión y amistad de su director, H. Thomas James, me proporcionaron un gran estímulo para la empresa en la que me hallaba comprometido.

Introducción

La lucha por el significado

Si deseamos vivir, no momento a momento, sino siendo realmente conscientes de nuestra existencia, nuestra necesidad más urgente y difícil es la de encontrar un significado a nuestras vidas. Como ya se sabe, mucha gente ha perdido el deseo de vivir y ha dejado de esforzarse, porque este sentido ha huido de ellos. La comprensión del sentido de la vida no se adquiere repentinamente a una edad determinada ni cuando uno ha llegado a la madurez cronológica, sino que, por el contrario, obtener una comprensión cierta de lo que es o de lo que debe ser el sentido de la vida, significa haber alcanzado la madurez psicológica. Este logro es el resultado final de un largo desarrollo: en cada etapa buscamos, y hemos de ser capaces de encontrar, un poco de significado congruente con el que ya se han desarrollado nuestras mentes.

Contrariamente a lo que afirma el antiguo mito, la sabiduría no surge totalmente desarrollada como Atenea de la cabeza de Zeus; se va formando poco a poco y progresivamente desde los orígenes más irracionales. Solamente en la edad adulta podemos obtener una comprensión inteligente del sentido de la propia existencia en este mundo a partir de nuestra experiencia en él. Desgraciadamente, hay demasiados padres que exigen que las mentes de sus hijos funcionen como las suyas, como si la comprensión madura de nosotros mismos y del mundo, así como nuestras ideas sobre el sentido de la vida, no se desarrollaran tan lentamente como nuestro cuerpo y nuestra mente.

Actualmente, como en otros tiempos, la tarea más importante y, al mismo tiempo, la más difícil en la educación de un niño es la de ayudarle a encontrar sentido en la vida. Se necesitan numerosas experiencias durante el crecimiento para alcanzar este sentido. El niño, mientras se desarrolla, debe aprender, paso a paso, a comprenderse mejor; así se hace más capaz de comprender a los otros y de relacionarse con ellos de un modo mutuamente satisfactorio y lleno de significado.

Para alcanzar un sentido más profundo, hay que ser capaz de trascender los estrechos límites de la existencia centrada en uno mismo, y creer que uno puede hacer una importante contribución a la vida; si no ahora, en el futuro.

Esta sensación es necesaria si una persona quiere estar satisfecha consigo misma y con lo que está haciendo. Para no estar a merced de los caprichos de la vida, uno debe desarrollar sus recursos internos, para que las propias emociones, la imaginación y el intelecto se apoyen y enriquezcan mutuamente unos a otros. Nuestros sentimientos positivos nos dan fuerzas para desarrollar nuestra racionalidad; sólo la esperanza puede sostenernos en las adversidades con las que, inevitablemente, nos encontramos.

Como educador y terapeuta de niños gravemente perturbados, mi principal tarea consiste en restablecer el sentido a sus vidas. Este trabajo me demostró que si se educara a los niños de manera que la vida tuviera sentido para ellos, no tendrían necesidad de ninguna ayuda especial. Me enfrenté al problema de descubrir cuáles eran las experiencias más adecuadas, en la vida del niño, para promover la capacidad de encontrar sentido a su vida, para dotar de sentido a la vida en general.

En esta tarea no hay nada más importante que el impacto que causan los padres y aquellos que están al cuidado del niño; el segundo lugar en importancia lo ocupa nuestra herencia cultural si se transmite al niño de manera correcta. Cuando los niños son pequeños la literatura es la que mejor aporta esta información.

Dando esto por sentado, empecé a sentirme profundamente insatisfecho con aquel tipo de literatura que pretendía desarrollar la mente y la personalidad del niño, porque no conseguía estimular ni alimentar aquellos recursos necesarios para vencer los difíciles problemas internos. Los primeros relatos a partir de los que el niño aprende a leer, en la escuela, están diseñados para enseñar las reglas necesarias, sin tener en cuenta para nada el significado. El volumen abrumador del resto de la llamada «literatura infantil» intenta o entretener o informar, o incluso ambas cosas a la vez. Pero la mayoría de estos libros es tan superficial, en sustancia, que se puede obtener muy poco sentido a partir de ellos. La adquisición de reglas, incluyendo la habilidad en la lectura, pierde su valor cuando lo que se ha aprendido a leer no añade nada importante a la vida de uno.

Todos tenemos tendencia a calcular el valor futuro de una actividad a partir de lo que ésta nos ofrece en este momento. Esto es especialmente cierto en el niño que, mucho más que el adulto, vive en el presente y, aunque sienta ansiedad respecto al futuro, tiene sólo una vaga noción de lo que éste puede exigir o de lo

que puede ser. La idea de que el aprender a leer puede facilitar, más tarde, el enriquecimiento de la propia vida se experimenta como una promesa vacía si las historias que el niño escucha, o lee en este preciso momento, son superficiales. Lo peor de estos libros infantiles es que estafan al niño lo que éste debería obtener de la experiencia de la literatura: el acceso a un sentido más profundo, y a lo que está lleno de significado para él, en su estadio de desarrollo.

Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertirle y excitar su curiosidad. Pero, para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus dificultades, al mismo tiempo que le sugiere soluciones a los problemas que le inquietan. Resumiendo, debe estar relacionada con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto, y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro.

Por otra parte, en toda la «literatura infantil» —con raras excepciones— no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto, al niño y al adulto, como los cuentos populares de hadas. En realidad, a nivel manifiesto, los cuentos de hadas enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de la vida en la moderna sociedad de masas; estos relatos fueron creados mucho antes de que ésta empezara a existir. Sin embargo, de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño. Al estar expuesto, en cada momento de su vida, a la sociedad en que vive, el niño aprenderá, sin duda, a competir con las condiciones de aquélla, suponiendo que sus recursos internos se lo permitan.

El niño necesita que se le dé la oportunidad de comprenderse a sí mismo en este mundo complejo con el que tiene que aprender a enfrentarse, precisamente porque su vida, a menudo, le desconcierta. Para poder hacer eso, debemos ayudar al niño a que extraiga un sentido coherente del tumulto de sus sentimientos. Necesita ideas de cómo poner en orden su casa interior y, sobre esta base, poder establecer un orden en su vida en general. Necesita —y esto apenas requiere énfasis en el momento de nuestra historia actual— una educación moral que le transmita, sutilmente, las ventajas de una conducta moral, no a través de conceptos éticos abstractos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y, por ello, lleno de significado para el niño.

El niño encuentra este tipo de significado a través de los cuentos de hadas. Al igual que muchos otros conocimientos psicológicos modernos, esto ya fue pronosticado hace muchos años por los poetas. El poeta alemán Schiller escribió: «El sentido más profundo reside en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia, más que en la realidad que la vida me ha enseñado» *(The Piccolomini,* III, 4).

A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado. Aplicando el modelo psicoanalítico de la personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconsciente y al inconsciente de sus pulsiones. A medida que las historias se van descifrando, dan crédito consciente y cuerpo a las pulsiones del ello y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del super-yo.

Pero mi interés en los cuentos de hadas no es el resultado de este análisis técnico de sus valores. Por el contrario, es la consecuencia de preguntarme por qué, en mi experiencia, los niños —tanto normales como anormales, y a cualquier nivel de inteligencia— encuentran más satisfacción en los cuentos de hadas que en otras historias infantiles.

En mis esfuerzos por llegar a comprender por qué dichas historias tienen tanto éxito y enriquecen la vida interna del niño, me di cuenta de que éstas, en un sentido mucho más profundo que cualquier otro material de lectura, empiezan, precisamente, allí donde se encuentra el niño, en su ser psicológico y emocional. Hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño puede comprender inconscientemente, y —sin quitar importancia a las graves luchas internas que comporta el crecimiento— ofrecen ejemplos de soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes.

Cuando, gracias a una subvención de la Fundación Spencer, se pudo empezar a estudiar qué contribuciones podía hacer el psicoanálisis a la educación de los niños —y desde que el leer algo al niño o que este mismo lea constituye un medio esencial de educación—, se consideró apropiado aprovechar esta

oportunidad para explorar con más detalle y profundidad por qué los cuentos populares de hadas resultan tan valiosos en la educación de los niños. Tengo la esperanza de que una comprensión adecuada de las excelentes cualidades de los cuentos de hadas llevará a los padres y a los maestros a concederles de nuevo el papel central que, durante siglos, han ocupado en la vida del niño.

Los cuentos de hadas y el conflicto existencial

Para poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento —superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas; renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral—, el niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su yo consciente y enfrentarse, también, con lo que sucede en su inconsciente. Puede adquirir esta comprensión, y con ella la capacidad de luchar, no a través de la comprensión racional de la naturaleza y contenido de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia, en respuesta a las pulsiones inconscientes. Al hacer esto, el niño adapta el contenido inconsciente a las fantasías conscientes, que le permiten, entonces, tratar con este contenido. En este sentido, los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo. Todavía hay algo más importante, la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida.

Tanto en el niño como en el adulto, el inconsciente es un poderoso determinante del comportamiento. Si se reprime el inconsciente y se niega la entrada de su contenido al nivel de conciencia, la mente consciente de la persona queda parcialmente oprimida por los derivados de estos elementos inconscientes o se ve obligada a mantener un control tan rígido y compulsivo sobre ellos que su personalidad puede resultar seriamente dañada. Sin embargo, cuando *se permite* acceder al material inconsciente, hasta cierto punto, a la conciencia y ser elaborado por la imaginación, su potencial nocivo —para los demás o para nosotros— queda considerablemente reducido; entonces, algunos de sus impulsos pueden ser utilizados para propósitos más positivos. No obstante, la creencia común de los padres es que el niño debe ser apartado de lo que más le preocupa: sus ansiedades desconocidas y sin forma, y sus caóticas, airadas e incluso violentas fantasías.

Muchos padres están convencidos de que los niños deberían presenciar tan sólo la realidad consciente o las imágenes agradables y que colman sus deseos, es decir, deberían conocer únicamente el lado bueno de las cosas. Pero este mundo de una sola cara nutre a la mente de modo unilateral, pues la vida real no siempre es agradable.

Está muy extendida la negativa a dejar que los niños sepan que el origen de que muchas cosas vayan mal en la vida se debe a nuestra propia naturaleza; es decir, a la tendencia de los hombres a actuar agresiva, asocial e interesadamente, o incluso con ira o ansiedad. Por el contrario, queremos que nuestros hijos crean que los hombres son buenos por naturaleza. Pero los niños saben que *ellos* no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman, y por esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo.

La cultura predominante alega, especialmente en lo que al niño concierne, que no existe ningún aspecto malo en el hombre, manteniendo la creencia optimista de que siempre es posible mejorar. Por otra parte, se considera que el objetivo del psicoanálisis es el de hacer que la vida sea más fácil; pero no es eso lo que su fundador pretendía. El psicoanálisis se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder a la evasión. Freud afirmó que el hombre sólo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores.

Este es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso.

Las historias modernas que se escriben para los niños evitan, generalmente, estos problemas existenciales, aunque sean cruciales para todos nosotros. El niño necesita más que nadie que se le den sugerencias, en forma simbólica, de cómo debe tratar con dichas historias y avanzar sin peligro hacia la madurez. Las historias «seguras» no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna. Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos.

Por ejemplo, muchas historias de hadas empiezan con la muerte de la madre o del padre; en estos cuentos, la muerte del progenitor crea los más angustiosos problemas, tal como ocurre (o se teme que ocurra) en la vida real.

Otras historias hablan de un anciano padre que decide que ha llegado el momento de que la nueva generación se encargue de tomar las riendas. Pero, antes de que esto ocurra, el sucesor tiene que demostrar que es digno e inteligente. La historia de los Hermanos Grimm «Las tres plumas» empieza: «Había una vez un rey que tenía tres hijos ... El rey era ya viejo y estaba enfermo, y, a menudo, pensaba en su fin; no sabía a cuál de sus hijos le dejaría el reino». Para poder decidir, el rey encarga a sus hijos una difícil empresa; el que mejor la realice «será rey cuando yo muera».

Los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en su forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas. El cuento de hadas simplifica cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas.

Contrariamente a lo que sucede en las modernas historias infantiles, en los cuentos de hadas el mal está omnipresente, al igual que la bondad. Prácticamente en todos estos cuentos, tanto el bien como el mal toman cuerpo y vida en determinados personajes y en sus acciones, del mismo modo que están también omnipresentes en la vida real, y cuyas tendencias se manifiestan en cada persona. Esta dualidad plantea un problema moral y exige una dura batalla para lograr resolverlo.

Por otra parte, el malo no carece de atractivos —simbolizado por el enorme gigante o dragón, por el poder de la bruja, o por la malvada reina de «Blancanieves» y, a menudo, ostenta temporalmente el poder. En la mayoría de los cuentos, el usurpador consigue, durante algún tiempo, arrebatar el puesto que, legítimamente, corresponde al héroe, como hacen las perversas hermanas de «Cenicienta». Sin embargo, el hecho de que el malvado sea castigado al terminar el cuento no es lo que hace que estas historias proporcionen una experiencia en la educación moral, aunque no deja de ser un aspecto importante de aquélla. Tanto en los cuentos de hadas como en la vida real, el castigo, o el temor al castigo, sólo evita el crimen de modo relativo. La convicción de que el crimen no resuelve nada es una persuasión mucho más efectiva, y precisamente por esta razón, en los cuentos de hadas el malo siempre pierde. El hecho de que al final venza la virtud tampoco es lo que provoca la moralidad, sino que el héroe es mucho más atractivo para el niño, que se identifica con él en todas sus batallas. Debido a esta identificación, el niño imagina que sufre, junto al héroe, sus pruebas y tribulaciones, triunfando con él, puesto que la virtud permanece victoriosa. El niño

realiza tales identificaciones por sí solo, y las luchas internas y externas del héroe imprimen en él la huella de la moralidad.

Los personajes de los cuentos de hadas no son ambivalentes, no son buenos y malos al mismo tiempo, como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos.

Una persona es buena o es mala, pero nunca ambas cosas a la vez. Un hermano es tonto y el otro listo. Una hermana es honrada y trabajadora, mientras que las otras son malvadas y perezosas. Una es hermosa y las demás son feas. Un progenitor es muy bueno, pero el otro es perverso. La yuxtaposición de personajes con rasgos tan opuestos no tiene la finalidad de provocar una conducta adecuada, como quizá pretenden los cuentos con moraleja. (Hay algunos cuentos de hadas amorales, en los que la bondad o la maldad, la belleza o la fealdad, no juegan ningún papel.) Al presentar al niño caracteres totalmente opuestos, se le ayuda a comprender más fácilmente la diferencia entre ambos, cosa que no podría realizar si dichos personajes representaran fielmente la vida real, con todas las complejidades que caracterizan a los seres reales. Las ambigüedades no deben plantearse hasta que no se haya establecido una personalidad relativamente firme sobre la base de identificaciones positivas. En este momento el niño tiene ya una base que le permite comprender que existen grandes diferencias entre la gente, y que, por este mismo motivo, está obligado a elegir qué tipo de persona quiere ser. Las polarizaciones de los cuentos de hadas proporcionan esta decisión básica sobre la que se constituirá todo el desarrollo posterior de la personalidad.

Además, las elecciones de un niño se basan más en quién provoca sus simpatías o su antipatía que en lo que está bien o está mal. Cuanto más simple y honrado es un personaje, más fácil le resulta al niño identificarse con él y rechazar al malo. El niño no se identifica con el héroe bueno por su bondad, sino porque la condición de héroe le atrae profunda y positivamente. Para el niño la pregunta no es «¿quiero ser bueno?», sino «¿a quién quiero parecerme?». Decide esto al proyectarse a sí mismo nada menos que en uno de los protagonistas. Si este personaje fantástico resulta ser una persona muy buena, entonces el niño decide que también quiere ser bueno.

Los cuentos amorales no presentan polarización o yuxtaposición alguna de personas buenas y malas, puesto que el objetivo de dichas historias es totalmente distinto. Estos cuentos o personajes tipo, como «El gato con botas», que hace posible el éxito del héroe mediante ingeniosos ardides, y Jack, que roba el tesoro del gigante, forman el carácter, no al provocar una elección entre el bien y el mal, sino al estimular en el niño la confianza de que incluso el más humilde puede

triunfar en la vida. Porque, después de todo, ¿de qué sirve elegir ser una buena persona si uno se siente tan insignificante que teme no poder llegar nunca a nada? En estos cuentos la moralidad no es ninguna solución, sino más bien la seguridad de que uno es capaz de salir adelante. El enfrentarse a la vida con la creencia de que uno puede dominar las dificultades o con el temor de la derrota no deja de ser también un importante problema existencial.

Los profundos conflictos internos que se originan en nuestros impulsos primarios y violentas emociones están ausentes en gran parte de la literatura infantil moderna; y de este modo no se ayuda en absoluto al niño a que pueda vencerlos. El pequeño está sujeto a sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, y, a menudo, experimenta una angustia mortal. Generalmente es incapaz de expresar en palabras esos sentimientos, y tan sólo puede sugerirlos indirectamente: miedo a la oscuridad, a algún animal, angustia respecto a su propio cuerpo. Cuando un padre se da cuenta de que su hijo sufre estas emociones, se siente afligido y, en consecuencia, tiende a vigilarlas o a quitar importancia a estos temores manifiestos, convencido de que esto ocultará los terrores del niño.

Por el contrario, los cuentos de hadas se toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales y hacen hincapié en ellas directamente: la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte. Además, dichas historias ofrecen soluciones que están al alcance del nivel de comprensión del niño. Por ejemplo, los cuentos de hadas plantean el dilema del deseo de vivir eternamente concluyendo, en ocasiones, de este modo: «Y si no han muerto, todavía están vivos». Este otro final: «Y a partir de entonces vivieron felices para siempre», no engaña al niño haciéndole creer, aunque sólo sea por unos momentos, que es posible vivir eternamente. Esto indica que lo único que puede ayudarnos a obtener un estímulo a partir de los estrechos límites de nuestra existencia en este mundo es la formación de un vínculo realmente satisfactorio con otra persona. Estos relatos muestran que cuando uno ha logrado esto, ha alcanzado ya el fundamento de la seguridad emocional de la existencia y permanencia de la relación adecuada para el hombre; y sólo así puede disiparse el miedo a la muerte. Los cuentos de hadas nos dicen, también, que si uno ha encontrado ya el verdadero amor adulto, no tiene necesidad de buscar la vida eterna. Vemos un ejemplo de ello en otro final típico de los cuentos de hadas: «Y vivieron, durante largo tiempo, felices y contentos».

Una opinión profana sobre los cuentos de hadas ve, en este tipo de desenlace, un final feliz pero irreal, que desfigura completamente el importante

mensaje que el relato intenta transmitir al niño. Estas historias le aseguran que, formando una verdadera relación interpersonal, uno puede escapar a la angustia de separación que le persigue continuamente (y que constituye el marco de muchos de estos cuentos, aunque no se resuelva hasta el final de la historia). Por otra parte, el relato demuestra que este desenlace no resulta posible, tal como el niño cree y desea, siguiendo eternamente a la madre. Si intentamos escapar a la angustia de separación y de muerte, agarrándonos desesperadamente a nuestros padres, sólo conseguiremos ser arrancados cruelmente, como Hansel y Gretel.

Tan pronto como surge al mundo real, el héroe del cuento de hadas (niño) puede encontrarse a sí mismo como una persona de carne y hueso, y entonces hallará, también, al otro con quien podrá vivir feliz para siempre; es decir, no tendrá que experimentar de nuevo la angustia de separación. Este tipo de cuentos está orientado de cara al futuro y ayuda al niño —de un modo que éste puede comprender, tanto consciente como inconscientemente— a renunciar a sus deseos infantiles de dependencia y a alcanzar una existencia independiente más satisfactoria.

Hoy en día los niños no crecen ya dentro de los límites de seguridad que ofrece una extensa familia o una comunidad perfectamente integrada. Por ello es importante, incluso más que en la época en que se inventaron los cuentos de hadas, proporcionar al niño actual imágenes de héroes que deben surgir al mundo real por sí mismos y que, aun ignorando originalmente las cosas fundamentales, encuentren en el mundo un lugar seguro, siguiendo su camino con una profunda confianza interior.

El héroe de los cuentos avanza solo durante algún tiempo, del mismo modo que el niño de hoy en día, que se siente aislado. El hecho de estar en contacto con los objetos más primitivos —un árbol, un animal, la naturaleza— sirve de ayuda al héroe, de la misma manera que el niño se siente más cerca de estas cosas de lo que lo están los adultos. El destino de estos héroes convence al niño de que, como ellos, puede encontrarse perdido y abandonado en el mundo, andando a tientas en medio de la oscuridad, pero, como ellos, su vida irá siendo guiada paso a paso y recibirá ayuda en el momento oportuno. Actualmente, y más que nunca, el niño necesita la seguridad que le ofrece la imagen del hombre solitario que, sin embargo, es capaz de obtener relaciones satisfactorias y llenas de sentido con el mundo que le rodea.

El cuento de hadas: un arte único

Al mismo tiempo que divierte al niño, el cuento de hadas le ayuda a comprenderse y alienta el desarrollo de su personalidad. Le brinda significados a diferentes niveles y enriquece la existencia del niño de tan distintas maneras, que no hay libro que pueda hacer justicia a la gran cantidad y diversidad de contribuciones que dichas historias prestan a la vida del niño.

La presente obra pretende mostrar cómo dichos relatos representan, de forma imaginaria, la esencia del proceso del desarrollo humano normal, y cómo logran que éste sea lo suficientemente atractivo como para que el niño se comprometa en él. Este proceso de crecimiento empieza con la resistencia hacia los padres y el temor a la madurez, terminando cuando el joven se ha encontrado ya a sí mismo, ha logrado una independencia psicológica y madurez moral, y no ve ya al otro sexo como algo temible o demoníaco, sino que se siente capaz de relacionarse positivamente con él. En resumen, este libro explica por qué los cuentos de hadas brindan contribuciones psicológicas tan positivas al crecimiento interno del niño.

El placer que experimentamos cuando nos permitimos reaccionar ante un cuento, el encanto que sentimos, no procede del significado psicológico del mismo (aunque siempre contribuye a ello), sino de su calidad literaria; el cuento es en sí una obra de arte, y no lograría ese impacto psicológico en el niño si no fuera, ante todo, eso: una obra de arte.

Los cuentos de hadas son únicos, y no sólo por su forma literaria, sino también como obras de arte totalmente comprensibles para el niño, cosa que ninguna otra forma de arte es capaz de conseguir. Como en todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de cuentos será distinto para cada persona, e incluso para la misma persona en diferentes momentos de su vida. Asimismo, el niño obtendrá un significado distinto de la misma historia según sus intereses y necesidades del momento. Si se le ofrece la oportunidad, recurrirá a la misma historia cuando esté preparado para ampliar los viejos significados o para sustituirlos por otros nuevos.

Como obras de arte que son, estos cuentos presentan muchos aspectos que vale la pena explorar, además del significado y el impacto psicológico, al que este libro está dedicado. Por ejemplo, nuestra herencia cultural encuentra expresión

en tales historias, y, a través de ellas, llega a la mente del niño.[*] Otro volumen podría exponer con más detalle la incomparable contribución que los cuentos de hadas pueden, y deben hacer, a la educación moral del niño, tópico que sólo se menciona en las páginas siguientes.

Los estudiosos de lo popular aproximan los cuentos de hadas, de modo relativo, a su propia disciplina. Los críticos literarios y los lingüistas examinan su significado por otras razones. Por ejemplo, resulta interesante comprobar como algunos ven, en la escena en que Caperucita Roja es devorada por el lobo, el tema de la noche tragando al día, de la luna eclipsando al sol, del invierno sustituyendo a las estaciones cálidas, del dios tragando a la víctima del sacrificio, etc. Estas interpretaciones, por muy interesantes que sean, ofrecen muy poco al padre o educador que quiera saber el significado que una historia aporta al niño, cuya experiencia está, después de todo, considerablemente lejos de las interpretaciones del mundo basadas en deidades naturales o celestiales.

En los cuentos de hadas abundan los motivos religiosos; muchas historias de la Biblia son de la misma naturaleza que dichos cuentos. Las asociaciones conscientes e inconscientes que los relatos provocan en la mente del que las escucha, dependen de su marco general de referencia y de sus preocupaciones personales. Por lo tanto, las personas religiosas hallarán en los cuentos muchos aspectos importantes que aquí no se mencionan.

La mayor parte de los cuentos de hadas se crearon en un período en que la religión constituía la parte fundamental de la vida; por esta razón, todos ellos tratan, directa o indirectamente, de temas religiosos. Los cuentos de *Las mil y una noches* están llenos de referencias a la religión islámica. Muchos relatos occidentales poseen un contenido religioso, pero la mayor parte de estas historias están, hoy en día, olvidadas, siendo desconocidas para el gran público, precisamente porque, para muchos, estos temas religiosos ya no provocan

---

[*] Un ejemplo puede ser ilustrativo: en el cuento de los Hermanos Grimm «Los siete cuervos», siete hermanos desaparecen y se convierten en cuervos al nacer su hermanita. Hay que ir a recoger agua del pozo con un cántaro para el bautizo de la niña, el cántaro se rompe y este hecho da pie al comienzo de la historia. La ceremonia del bautismo precede también al inicio de la era cristiana. En la figura de los siete hermanos podemos ver representado aquello que había de desaparecer para que el cristianismo pudiera llegar a existir. Desde este punto de vista, simbolizan el mundo precristiano, el mundo pagano en el que los siete planetas representaban a los dioses del cielo de la Antigüedad. La niña recién nacida es, pues, la nueva religión, que sólo puede triunfar si la vieja creencia no interfiere en su desarrollo. Con el cristianismo, los hermanos, que encarnan al paganismo, quedan relegados al olvido. Al ser convertidos en cuervos habitan en una montaña situada al final del mundo, es decir, continúan existiendo en un mundo subterráneo e inconsciente. Su regreso a la humanidad acontece sólo gracias a que su hermana sacrifica uno de sus dedos, hecho que concuerda con la idea cristiana de que únicamente aquellos que están dispuestos a sacrificar, si las circunstancias lo requieren, la parte de su cuerpo que les impide alcanzar la perfección, podrán entrar en el reino de los cielos. La nueva religión, el cristianismo, puede incluso liberar a aquellos que, al principio, permanecían adictos al paganismo.

asociaciones de significado universal ni personal. Una de las historias más hermosas de los Hermanos Grimm, la olvidada «Hija de Nuestra Señora», ilustra esto perfectamente. Comienza igual que «Hansel y Gretel»: «Muy cerca de un frondoso bosque vivía un leñador con su mujer». Como en «Hansel y Gretel», este matrimonio es tan pobre que apenas tiene con qué alimentar a su hijita de tres años de edad. Conmovida por su miseria, la Virgen María se les aparece ofreciéndose para cuidar a la pequeña, a la que se lleva consigo al cielo. La niña vive allí una vida maravillosa hasta que cumple los catorce años. En aquel momento, como en el cuento tan distinto de «Barbazul», la Virgen confía a la niña las llaves de trece puertas, de las cuales tan sólo puede abrir doce pero no la que hace trece. La niña no puede resistir a la tentación, miente y, por lo tanto, tiene que volver a la tierra, muda. Sufre grandes penalidades y está a punto de ser quemada en una pira. Pero en aquel preciso instante, cuando ya sólo desea confesar su delito, recupera la voz y al arrepentirse la Virgen le concede «felicidad para toda la vida». La moraleja de la historia es la siguiente: la voz que sirve para decir mentiras nos conduce sólo a la perdición; por lo tanto, seria mejor estar privados de ella, como la heroína de esta historia. Sin embargo, si se utiliza la voz para arrepentirse, para admitir nuestras culpas y declarar la verdad, ésta puede redimirnos.

Algunas de las historias de los Hermanos Grimm contienen o empiezan con alusiones religiosas. «El hombre viejo vuelto a la juventud» empieza diciendo: «Hace mucho tiempo, cuando Dios andaba todavía por la tierra, él y san Pedro se detuvieron una noche en casa de un herrero...». En otra historia, «El pobre y el rico», Dios, como cualquier otro héroe de un cuento de hadas, está cansado de tanto caminar. La historia empieza así: «En tiempos remotos, cuando el Señor aún solía andar por la tierra entre los hombres, una vez se sintió cansado y le sorprendió la noche sin que pudiera encontrar ninguna posada. Allí, a los dos lados del camino, había dos casas, una frente a la otra...». Aunque el aspecto religioso de los cuentos de hadas sea importante y, a la vez, fascinante, no entra, en este caso, dentro de los propósitos del presente libro y, por esta misma razón, prescindiremos de él. Incluso para el objetivo, relativamente restringido, de este libro, es decir, el de indicar por qué los cuentos de hadas tienen tanto significado para los niños y les ayudan a luchar con los problemas psicológicos provocados por el crecimiento y a integrar su personalidad, han de aceptarse algunas importantes, pero necesarias, limitaciones.

La primera de ellas se apoya en el hecho de que hoy en día sólo un número muy reducido de cuentos es del dominio público. Muchos detalles citados en este

libro podrían haberse ilustrado más vivamente si se hubiera podido hacer referencia a algunas de las historias más confusas. Pero, puesto que estos relatos, aunque en otros tiempos fueran familiares, hoy en día son desconocidos, hubiera sido necesario volver a imprimirlos aquí, haciendo de este libro un volumen de considerable tamaño. Por ello, he decidido centrarme en unos pocos cuentos de hadas que todavía siguen siendo populares, y, a partir de los mismos, mostrar algunos de sus significados subyacentes, y cómo éstos pueden relacionarse con los problemas infantiles del crecimiento y con nuestra comprensión de nosotros mismos y del mundo. La segunda parte del libro, más que esforzarse por lograr una perfección exhaustiva, fuera de todo alcance, examina detalladamente algunos de los cuentos más conocidos, por el placer y el significado que se puede obtener de los mismos.

Si esta obra estuviera dedicada sólo a una o dos historias, se podrían mostrar varias de sus facetas, aunque tampoco en este caso se lograría un estudio completo, pues cada historia tiene significado a muchos niveles. El que un cuento sea más importante que otro para un niño determinado y a una edad determinada, depende totalmente de su estadio de desarrollo psicológico y de los problemas más acuciantes en aquel momento. Al escribir este libro parecía razonable centrarse en los significados básicos del cuento de hadas, pero esto tiene el inconveniente de descuidar otros aspectos que podrían ser mucho más significativos para algún niño en particular, debido a los problemas con los que en aquel momento esté luchando. Por lo tanto, esta no deja de ser otra limitación necesaria de esta obra.

Por ejemplo, al tratar de «Hansel y Gretel», el empeño del niño por seguir junto a sus padres, aunque haya llegado la hora de lanzarse al mundo por sí solo, es violento, al igual que la necesidad de superar una oralidad primitiva, simbolizada por el apasionamiento de los niños por la casita de turrón. Así, parece que este cuento tiene mucho que ofrecer al niño pequeño que está a punto de dar sus primeros pasos por el mundo. Da forma a sus angustias y le inspira seguridad frente a estos temores, porque, incluso en su forma más exagerada —angustia de ser devorado—, se muestran injustificados: al final vencen los niños y el enemigo más temible —la bruja— es totalmente derrotado. Así, podría decirse que esta historia alcanza mayor atractivo y valor para el niño a la edad de cuatro a cinco años, es decir, cuando los cuentos de hadas empiezan a ejercer su beneficiosa influencia.

Sin embargo, la angustia de separación —el temor a ser abandonado— y el miedo a morir de hambre, junto con la voracidad oral, no son exclusivos de ningún período de desarrollo en particular. Tales temores se dan en todas las edades en el

inconsciente, por lo que dicho cuento tiene también sentido para niños mayores, a la vez que los estimula. Evidentemente, a un adolescente le resulta mucho más difícil admitir, de modo consciente, su miedo a ser abandonado por sus padres o enfrentarse a su voracidad oral; razón de más para dejar que los cuentos hablen a su inconsciente, den cuerpo a sus angustias inconscientes y las liberen, sin llegar nunca al conocimiento consciente.

Otros personajes de la misma historia pueden ofrecer la guía y la seguridad que tanto necesita el niño ya mayor. Una niña, en su temprana adolescencia, quedó fascinada por «Hansel y Gretel», que le brindó un gran consuelo leyéndolo una y otra vez y fantaseando sobre dicho cuento. De pequeña había estado dominada por un hermano mayor. En cierto modo le había mostrado el camino, como Hansel al ir esparciendo las piedrecitas que les guiarían a él y a su hermana de vuelta a casa. En la adolescencia, esta chica seguía apoyándose en su hermano, y esta escena del cuento le inspiró confianza. Pero, al mismo tiempo, se resintió por el dominio de su hermano. Sin ser consciente de ello en aquel momento, su lucha por la independencia giraba en torno a la figura de Hansel. La historia le dijo a su inconsciente que seguir el camino de Hansel le haría quedarse atrás en vez de ir adelante; por otra parte, es también significativo que al principio de la historia fuera Hansel el que guiara, mientras que al final es Gretel quien consigue la libertad y la independencia para ambos, puesto que es ella quien vence a la bruja. Una vez alcanzada la edad adulta, esta mujer comprendió que dicho cuento la había ayudado mucho a abandonar la dependencia en su hermano, al convencerla de que una temprana dependencia en él no tenía por que influir en su vida posterior. Así, una historia que, por una razón, había sido significativa para ella cuando era niña, le proporcionó una guía en la adolescencia por otra razón completamente distinta.

El tema central de «Blancanieves» es el de una niña que, todavía en la pubertad, supera, en todos los aspectos, a su perversa madrastra, quien, loca de celos, le niega una existencia independiente, simbólicamente representada por el esfuerzo de la madrastra por ver aniquilada a Blancanieves. Sin embargo, el significado más profundo de esta historia, para una niña de cinco años, estaba muy lejos de los problemas de la pubertad. Su madre era tan fría y distante que la niña se sentía perdida. El cuento le aseguró que no tenía por qué desesperarse: Blancanieves, traicionada por su madrastra, fue rescatada por personas del sexo masculino; primero, los enanitos y, más tarde, el príncipe. Esta niña tampoco se desesperó por el abandono de su madre, sino que confiaba en que algún hombre la salvaría. Segura del camino que Blancanieves le mostraba, se volcó hacia su padre, el cual respondió favorablemente; el final feliz

del cuento hizo posible que esta niña encontrara una solución satisfactoria a la situación inevitable que estaba viviendo y a la que la había proyectado la falta de interés por parte de su madre. De este modo, vemos cómo una historia puede tener un importante significado, tanto para un niño de cinco años como para otro de trece, aunque el sentido personal que obtengan del cuento sea totalmente distinto.

En «Nabiza», vemos cómo la hechicera encierra a Nabiza en una torre cuando ésta alcanza la edad de doce años. Su historia es asimismo la de una niña en la edad de la pubertad, y de una madre celosa que trata de impedir que sea independiente; un problema típico de la adolescencia, que encuentra una solución satisfactoria cuando Nabiza se une a su príncipe. Sin embargo, esta historia ofreció una ayuda totalmente distinta a un niño de cinco años. Cuando se enteró de que su abuela, que cuidaba de él la mayor parte del día, tenía que ingresar en un hospital a causa de una grave enfermedad —no tenía padre y su madre trabajaba todo el día— pidió que le leyeran el cuento de Nabiza. En aquel momento crítico de su vida, dos elementos de la historia desempeñaron un importante papel para el niño. En primer lugar, se sentía protegido de todos los peligros por la madre sustituta, cosa que en aquel momento le atraía en gran manera. Bajo determinadas circunstancias, la conducta egoísta puede dar un significado tranquilizador a lo que normalmente podría tomarse por una representación negativa. Pero había otro tema central mucho más importante para el niño: que Nabiza encontrara la manera de escapar de su encierro en su propio cuerpo: las trenzas por las que el príncipe escala hasta su estancia en la torre. El hecho de que el propio cuerpo pueda proporcionarnos la salvación lo tranquilizó y le llevó a pensar que, en caso necesario, también él encontraría, en su propio cuerpo, el origen de su seguridad. Esto demuestra que un cuento de hadas tiene también mucho que ofrecer a un niño pequeño, aunque la protagonista de la historia sea una adolescente, puesto que se dirige indirectamente, y del modo más imaginativo, a los problemas humanos cruciales.

Estos ejemplos pueden ayudar a contrarrestar cualquier falsa impresión provocada por mi enfoque en los temas centrales de una historia, y demostrar que los cuentos de hadas tienen un gran significado psicológico para los niños a todas las edades y de ambos sexos, sin tener en cuenta la edad y el sexo del héroe de la historia, A partir de estos cuentos, se obtiene un rico significado personal, pues facilitan los cambios en la identificación mientras el niño pasa por distintos problemas, uno después de otro. A la luz de su primera identificación con una Gretel satisfecha de ser guiada por Hansel, la posterior identificación de la adolescente con una Gretel que vence a la bruja, la hizo avanzar hacia la

independencia mucho más segura y confiada. El hecho de encontrar seguridad en la idea de ser preservado en la inmunidad de una torre, permite que el niño pequeño se dé cuenta, más adelante, de que puede hallar en lo que su propio cuerpo le ofrece una mayor seguridad, al proporcionarle un cable de salvación.

Del mismo modo que ignoramos a qué edad un determinado cuento será importante para un determinado niño, tampoco podemos saber cuál de los numerosos cuentos existentes debemos contar, en qué momento, ni por qué. Tan sólo el niño puede revelárnoslo a través de la fuerza del sentimiento con que reacciona a lo que un cuento evoca en su consciente e inconsciente. Evidentemente, uno de los padres empezará por contar o leer a su hijo un cuento que haya sido significativo para él en su infancia. Si el niño no se aficiona a esta historia, quiere decir que sus motivos o temas no han logrado provocar una respuesta significativa en aquel momento de su vida. Entonces, es mejor contarle otra historia la noche siguiente. Pronto nos daremos cuenta de que un determinado cuento se ha hecho importante por su inmediata respuesta a él, o porque el niño pide que se lo cuenten una y otra vez. Si todo va bien, el entusiasmo del niño por esta historia será contagioso, y ésta llegará también a ser importante para los padres, si no por otro motivo, porque significa mucho para el niño. Finalmente, llegará el momento en que el niño ya habrá obtenido todo lo posible de su historia preferida, o en que los problemas que le hacían responder a ella habrán sido sustituidos por otros que encuentran mejor expresión en cualquier otro cuento. En este caso, el niño puede perder temporalmente el interés por dicha historia y disfrutar mucho más con cualquier otra. Al contar cuentos de hadas lo mejor es tratar de seguir siempre el interés del niño.

Incluso si uno de los padres adivina por qué su hijo se siente emocionalmente implicado en un determinado cuento, es mejor que lo guarde para sí. Las experiencias y reacciones más importantes de un niño pequeño son generalmente inconscientes, y así deberán permanecer hasta que éste alcance una edad más madura y una mayor comprensión. Es siempre desagradable interpretar los pensamientos inconscientes de una persona y hacer consciente lo que ésta desea mantener en el preconsciente; especialmente cuando se trata de un niño. Es tan importante para el bienestar del niño sentir que sus padres comparten sus emociones, disfrutando con el mismo cuento, como la sensación que tiene de que sus padres ignoran sus pensamientos internos hasta el momento en que el niño decide revelarlos. Si los padres dan muestras de conocerlos ya, el niño evita hacer a sus padres el regalo más valioso, es decir, evita compartir con ellos lo que hasta entonces fue algo secreto y privado para él. Y puesto que, además, los padres son

superiores al niño, el dominio de aquéllos parecerá ilimitado —y, por lo tanto, abrumador y destructivo— si el pequeño ve que son capaces de leer sus pensamientos secretos y de conocer sus más ocultos sentimientos, antes, incluso, de que el mismo niño sea consciente de ellos.

Si explicamos a un niño por qué un cuento de hadas puede llegar a ser tan fascinante para él, destruimos, además, el encanto de la historia, que depende, en gran manera, de la ignorancia del niño respecto a la causa que le hace agradable un cuento. La pérdida de esta capacidad de encanto lleva también consigo la pérdida del potencial que la historia posee para ayudar al niño a luchar por sí solo y a dominar el problema que ha hecho que la historia fuera significativa para él y ocupara un lugar predominante. Las interpretaciones de los adultos, por muy correctas que sean, privan al niño de la oportunidad de sentir que él, sin ayuda alguna, se ha enfrentado satisfactoriamente a una difícil situación, escuchando y reflexionando, repetidamente sobre la misma historia. Todos crecemos, encontramos sentido a nuestras vidas y seguridad en nosotros mismos, al comprender y resolver nuestros propios problemas personales sin recibir ayuda alguna, y sin que nadie tenga que explicárnoslos.

Los temas de los cuentos de hadas no son síntomas neuróticos, no son algo que estamos en posición de entender racionalmente y de lo que, por lo tanto, podemos deshacernos. Estos temas se experimentan como algo maravilloso porque el niño se siente comprendido y apreciado en el fondo de sus sentimientos, esperanzas y ansiedades, sin que éstos tengan que ser sacados e investigados a la áspera luz de la racionalidad que yace todavía tras ellos. Los cuentos de hadas enriquecen la vida del niño y le prestan una cualidad fascinante, precisamente porque no sabe de qué manera ha actuado el encanto de dichas historias en él.

Este libro se ha escrito para ayudar a que los adultos, y especialmente aquellos que tienen niños a su cuidado, sean mucho más conscientes de la importancia de dichas historias. Tal como ya se ha indicado, además de las interpretaciones sugeridas en el texto que sigue, puede haber otras igualmente pertinentes; los cuentos de hadas, como todas las verdaderas obras de arte, poseen una riqueza y profundidad tales, que trascienden mas allá de lo que se puede extraer mediante un examen superficial. Lo que se dice en este libro debería considerarse ilustrativo, como una mera sugerencia. Si el lector se siente estimulado a ir más allá de lo superficial, siguiendo su propio camino, obtendrá un variado significado personal de estas historias, que tendrán, a su vez, un mayor sentido para los niños a los que se las puedan contar.

Sin embargo, debemos anotar una limitación especialmente importante: el verdadero significado e impacto de un cuento de hadas puede apreciarse, igual que puede experimentarse su encanto, sólo a partir de la historia en su forma original. La descripción de los personajes significativos de un cuento da muy poca idea de lo que éste es en realidad, al igual que ocurre con la apreciación de un poema al escuchar el desenlace del mismo. No obstante, una descripción de las características principales es todo lo que esta obra puede ofrecer, si no se quieren volver a repetir las historias. Puesto que la mayoría de estos cuentos de hadas se pueden encontrar en otra parte, la pretensión es de que se lea este libro al mismo tiempo que se realiza una segunda lectura de los relatos que aquí se discuten[*]. Tanto si se trata de «Caperucita Roja»," «Cenicienta» o cualquier otro, tan sólo la historia permite una apreciación de su calidad poética, y con ella una comprensión de cómo puede enriquecer a una mente sensible.

---

[*] Las versiones de los cuentos de hadas discutidos en este libro están citadas en las notas que se ofrecen en las últimas páginas del libro.

Primera parte

Un bolsillo lleno de magia

La vida vislumbrada desde el interior

«Caperucita Roja fue mi primer amor. Tenía la sensación de que, si me hubiera casado con Caperucita Roja, habría conocido la felicidad completa.» Esta frase de Charles Dickens indica que él, como tantos miles de niños de todo el mundo y en todas las épocas, quedó, también, prendado de los cuentos de hadas. Incluso cuando era mundialmente famoso, Dickens reconoció el profundo impacto formativo que los maravillosos personajes y aventuras de los cuentos de hadas habían causado en él y en su genio creativo. Manifestó repetidamente desprecio por aquellos que, movidos por una ignorante y mezquina racionalidad, insistían en racionalizar, censurar o proscribir estas historias, privando así a los niños de las importantes contribuciones que los cuentos de hadas podían prestar a sus vidas. Dickens comprendió que las imágenes de los cuentos de hadas ayudan a los niños más que cualquier otra cosa en su tarea más difícil, y sin embargo más importante y satisfactoria: lograr una conciencia más madura para apaciguar las caóticas pulsiones de su inconsciente.*

Hoy en día, como en el pasado, la mente de los niños especialmente creativos y normales puede abrirse a una apreciación de las cosas más elevadas de la vida, gracias a los cuentos de hadas, a partir de los cuales puede pasar a disfrutar de las mayores obras de arte y literatura. El poeta Louis MacNeice, por ejemplo, afirma: «Las verdaderas historias de hadas siempre han significado mucho para mí como persona, incluso cuando estaba interno en la escuela, donde admitir algo semejante significaba perder el prestigio. Contrariamente a lo que se dice, un cuento de hadas es, por lo menos los del tipo clásico popular, algo mucho más valioso que la novela naturalista media, cuyo aliciente va poco más allá de las notas de sociedad. De las historias populares y cuentos de hadas sofisticados como los de Hans Andersen o la mitología de Norse e historias como los libros de *Alicia* y *Los*

---

* En lo referente a los comentarios de Dickens acerca de «Caperucita Roja» y a sus opiniones sobre los cuentos de hadas, véase Angus Wilson, *The World of Charles Dickens,* Secker and Warburg, Londres, 1970, y Michael C. Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale,* Bowling Green University Press, Bowling Green, 1972.

niños de agua pasé, a la edad de doce años, a la *Reina Hada*»[*]. Críticos literarios como G. K. Chesterton y C. S. Lewis manifestaron que los cuentos de hadas son «exploraciones espirituales» y, por lo tanto, «lo más parecido a la vida real», puesto que revelan «la vida humana, vista, sentida o vislumbrada desde el interior».[†]

Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación, sugiriéndole, también, qué experiencias necesita para desarrollar su carácter. Estas historias insinúan que existe una vida buena y gratificadora al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades; pero sólo si uno no se aparta de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad. Estos cuentos prometen al niño que, si se atreve a entregarse a esta temible y abrumadora búsqueda, fuerzas benévolas acudirán en su ayuda y vencerá. Las historias advierten, también, que aquellos que son demasiado temerosos y apocados para arriesgarse a encontrarse a sí mismos deben permanecer en una monótona existencia; si es que no les está reservado un destino peor.

Pretéritas generaciones de niños que amaron y sintieron la importancia de los cuentos de hadas estuvieron sometidas al desprecio de los pedantes, como le sucedió a MacNeice. Actualmente, muchos de nuestros hijos están todavía más cruelmente desposeídos, puesto que se les ha negado la oportunidad de conocer estas historias. La mayoría de los niños se tropiezan con los cuentos de hadas sólo en versiones insulsamente embellecidas y simplificadas, que atenúan su sentido y les quitan cualquier significado profundo; versiones como las de las películas y las de los programas de T.V., en las que dichos cuentos se convierten en una simple distracción superficial.

A través de la historia del hombre, nos damos cuenta de que la vida intelectual de un niño, exceptuando las experiencias inmediatas dentro de la familia, siempre ha dependido de historias míticas, así como de los cuentos de hadas. Esta literatura tradicional alimentaba la imaginación del niño y estimulaba su fantasía. Al mismo tiempo, estas historias eran un importante factor de socialización, ya que respondían a las más acuciantes preguntas del niño. Los mitos y las leyendas religiosas íntimamente relacionadas, ofrecían un material con el que

---

[*] Louis McNeice, *Varieties of Parable,* Cambridge University Press, Nueva York, 1965.

[†] G. K. Chesterton, *Orthodoxy,* John Lane, Londres, 1909. C. S. Lewis, *The Allegory of Love,* Oxford University Press, Oxford, 1936.

los niños podían formar sus conceptos sobre el origen y la finalidad del mundo, y sobre los ideales sociales que imitaba para formarse a sí mismo a semejanza de aquéllos. Se trataba de la imagen del invencible héroe Aquiles y del astuto Ulises, de Hércules, cuya historia muestra que el limpiar un asqueroso establo no está por debajo de la dignidad del hombre más fuerte; y de san Martín, que partió en dos su abrigo para vestir a un pobre mendigo. No es sólo a partir de Freud que el mito de Edipo se ha convertido en la imagen que nos hace comprender los siempre nuevos y, a la vez, antiguos problemas que nos plantean los sentimientos, ambivalentes y complejos, que experimentamos hacia nuestros padres. Freud aludió a esta vieja historia para hacernos conscientes del inevitable batiburrillo de emociones que cada niño debe manejar a una cierta edad.

En la civilización hindú, la historia de Rama y Sita (parte del *Ramayana*), que habla de la valiente decisión de ambos y la apasionada devoción que uno y otro se profesan, es el prototipo del amor y de las relaciones matrimoniales. Por otra parte, la cultura obliga a que cada uno intente revivir este mito en su propia vida; a toda esposa hindú se la denomina Sita, y en su ceremonia nupcial debe representar algunos episodios de dicho mito.

En los cuentos de hadas, los procesos internos se externalizan y se hacen comprensibles al ser representados por los personajes de una historia y sus hazañas. Esta es la razón por la que en la medicina tradicional hindú se ofrecía un cuento, que diera forma a un determinado problema, a la persona psíquicamente desorientada, para que ésta meditara sobre él. Se esperaba así que, con la contemplación de la historia, la persona trastornada llegara a vislumbrar tanto la naturaleza del conflicto que vivía y por el que estaba sufriendo, como la sensibilidad de su resolución. A partir de lo que un determinado cuento implicaba en cuanto a la desesperación, a las esperanzas y a los métodos que el hombre utiliza para vencer sus tribulaciones, el paciente podía descubrir, no sólo un camino para salir de su angustia, sino también el camino para encontrarse a sí mismo, como el héroe de la historia.

Pero la mayor importancia de los cuentos de hadas para el individuo en crecimiento reside en algo muy distinto que en enseñar el modo correcto de comportarse en este mundo, puesto que esta sabiduría la proporcionan la religión, los mitos y las fábulas. Los cuentos de hadas no pretenden describir el mundo tal como es, ni tampoco aconsejar lo que uno debería hacer. Si así fuera, el paciente hindú se vería forzado a seguir un modelo de conducta impuesto, lo que no es sólo una mala terapia, sino lo contrario a la terapia. El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus *propias* soluciones mediante la contemplación de lo que la

historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida. Normalmente el contenido de la historia elegida no tiene nada que ver con la vida externa del paciente, pero sí con sus problemas internos, que parecen incomprensibles y, por lo tanto, insolubles. El cuento no se refiere de modo plausible al mundo externo, aunque empiece de manera realista e invente personajes cotidianos. La naturaleza irreal de estas historias (a la que ponen objeciones los que tienden exageradamente al racionalismo) es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en el individuo.

En la mayoría de culturas no hay una división clara que separe el mito del cuento popular o de hadas; estos elementos juntos forman la literatura de las sociedades preliterarias. Las lenguas nórdicas tienen una sola palabra para ambos: *saga.* El alemán ha conservado la palabra *Sage* para designar a los mitos, mientras que a las historias de hadas se las denomina *Märchen.* Es una lástima que tanto en inglés como en castellano el nombre que se da a estas historias, ponga énfasis en el papel que desempeñan las hadas, puesto que en muchas de aquéllas las hadas ni tan sólo aparecen. Los mitos y los cuentos de hadas alcanzan del mismo modo su forma definitiva en el momento en que se ponen por escrito y dejan de estar sujetos a continuos cambios. Antes de pasar al lenguaje escrito, estas historias se condensaron o fueron ampliamente elaboradas al ser contadas; una y otra vez, a lo largo de los siglos; algunas de ellas se fundieron con otras. Todas fueron modificadas según lo que el narrador pensaba que era de mayor interés para los oyentes, según sus inquietudes del momento o según los problemas concretos de su época.

Algunas historias populares y de hadas surgieron a partir de los mitos, mientras que otras fueron incorporadas a ellos. Ambas formas personificaban la experiencia acumulada por una sociedad, tal como los hombres deseaban recordar la sabiduría pasada y transmitirla a futuras generaciones. Estos cuentos proporcionan conocimientos profundos que han sostenido a la humanidad a través de las interminables vicisitudes de su existencia, una herencia que no se ha revelado a los niños de ninguna otra manera, sino de un modo simple, directo y accesible.

Los mitos y los cuentos de hadas tienen muchas cosas en común. Pero en los mitos, mucho más que en los cuentos, el héroe cultural se presenta al oyente como una figura que éste debería emular en su propia vida.

Un mito, como un cuento de hadas, puede expresar, de forma simbólica, un conflicto interno y sugerir cómo podría resolverse; pero este no es, necesariamente, el interés central del mito. El mito presenta su tema de forma majestuosa; lleva consigo una fuerza espiritual; y lo divino está presente y se experimenta en forma de héroes sobrehumanos que realizan constantes demandas a los simples mortales. Muchos de nosotros, los mortales, por más que nos esforcemos en ser como estos héroes, permaneceremos siempre inferiores a ellos.

Los protagonistas y los acontecimientos de los cuentos de hadas también personifican e ilustran conflictos internos, pero sugieren siempre, sutilmente, cómo pueden resolverse dichos conflictos, y cuáles podrían ser los siguientes pasos en el desarrollo hacia un nivel humano superior. El cuento de hadas se presenta de un modo simple y sencillo; no se le exige nada al que lo escucha. Esto impide que incluso el niño más pequeño se sienta impulsado a actuar de una determinada manera; la historia nunca hará que el niño se sienta inferior. Lejos de exigir nada, el cuento de hadas proporciona seguridad, da esperanzas respeto al futuro y mantiene la promesa de un final feliz. Por esta razón, Lewis Carroll lo llamó un «regalo de amor», término difícilmente aplicable a un mito.*

Evidentemente, no todas las historias incluidas en una colección titulada «Cuentos de hadas» contienen estos criterios. Muchas de esas historias son meras distracciones, cuentos con moralejas o fábulas. Si se trata de fábulas, éstas relatan mediante palabras, actos o sucesos —fabulosos, si bien pueden acontecer— lo que uno debería hacer. Las fábulas exigen y amenazan —son moralistas— o simplemente entretienen. Para decidir si una historia es un cuento de hadas o algo completamente distinto, uno debería preguntarse si el nombre de regalo de amor para el niño resulta adecuado a ella. Este no parece un mal sistema para llegar a una clasificación.

Para comprender cómo ve un niño los cuentos de hadas, examinemos, por ejemplo, algunas historias en las que un niño engaña a un gigante que le asusta o que incluso amenaza su vida. La reacción espontánea de un niño de cinco años ilustra la afirmación de que los niños comprenden intuitivamente lo que estos «gigantes» representan.

---

* «¡Niño de rostro sereno y apacible, / de ojos de mil maravillas soñadores! / Aunque el tiempo se vaya desvaneciendo, / y la vida nos aleje uno del otro, / tu cándida sonrisa seguirá clamando a voces / el espléndido regalo de amor de un cuento de hadas.» [C. L. Dodgson (Lewis Carroll), en *I through the Looking-Glass.)*

Alentada por la discusión sobre la importancia que tienen los cuentos de hadas para los niños, una madre pudo vencer sus dudas sobre si contar, o no, a su hijo estas historias «sangrientas y amenazantes». A través de conversaciones con el pequeño, se dio cuenta en seguida de que éste tenía fantasías sobre devorar a la gente o sobre la gente siendo devorada. Así pues, le contó el cuento de «Jack, el matador de gigantes»[*]. La reacción del niño al terminar la historia fue: «No existen cosas así como los gigantes, ¿verdad?». Antes de que la madre pudiera dar a su hijo la respuesta tranquilizadora que tenía en la punta de la lengua —y que, por otra parte, hubiera destruido el valor que para el niño tenía aquella historia— el pequeño continuó: «Pero existen estas cosas que se llaman adultos, y que son como gigantes». A la edad madura de cinco años comprendió el mensaje alentador de la historia: si bien los adultos pueden percibirse como gigantes amenazadores, un niño pequeño puede aprovecharse de ellos con astucia.

Esta observación revela el origen de la aversión de los adultos a contar cuentos de hadas: no nos sentimos a gusto con la idea de que a veces parezcamos gigantes amenazadores a los ojos de nuestros hijos. Por otra parte, tampoco queremos aceptar que piensen que resulta muy fácil engañarnos, o hacernos hacer el ridículo, y tampoco nos gusta que se sientan complacidos ante esta idea. Pero tanto si les contamos cuentos como si no, les *parecemos,* —como nos muestra el ejemplo de este niño— gigantes egoístas que deseamos conservar para nosotros mismos todas las cosas maravillosas que nos proporcionan poder. Los cuentos de hadas mantienen en los niños la esperanza de que algún día podrán aprovecharse del gigante, es decir, podrán crecer hasta convertirse en gigantes y alcanzar los mismos poderes. Esta es «la gran esperanza que nos hace hombres».[†]

Si nosotros, padres, contamos estos cuentos a nuestros hijos, les proporcionaremos un importante factor: la seguridad de que aceptamos su juego de pensar que pueden llegar a aprovecharse de estos gigantes. En este caso, es muy distinto que el niño lea la historia a que se la cuenten, pues al leerla solo, el niño puede pensar que únicamente un extraño —la persona que escribió el cuento o

---

[*] «Jack, el matador de gigantes» y otras historias del ciclo de Jack se encuentran en Katherine M. Briggs, *A Dictionary of British Folk Tales,* 4 vols., Indiana University Press, Bloomington, 1970. Los cuentos populares británicos mencionados en este libro pueden encontrarse también en la obra de Katherine M. Briggs. Otra colección de cuentos de hadas ingleses de gran importancia es la de Joseph Jacobs, *English Fairy Tales,* David Nutt, Londres, 1890, y *More English Fairy Tales,* David Nutt, Londres, 1895.

[†] «La gran esperanza que nos hace hombres», A. Tennyson, *In Memoriam,* LXXXV.

que preparó el libro— aprueba el hecho de engañar y derribar a un gigante. Sin embargo, si los padres le *cuentan* la historia, el niño puede estar seguro de que aprueban su fantástica venganza a la amenaza que comporta el dominio del adulto.

«El pescador y el genio»

El cuento de hadas comparado con la fábula

Uno de los cuentos de *Las mil y una noches,* «El pescador y el genio», nos da una versión casi completa del tema del cuento de hadas que presenta a un

gigante en conflicto con una persona normal y corriente.* Este tema es, de alguna

---

* Los comentarios sobre «El pescador y el genio» se basan en la traducción de Burton de *The Arabian Nights' Entertainments.*

«El espíritu de la botella» es uno de los cuentos recopilados por los Hermanos Grimm y publicados bajo el título de *Kinder und Hausmärchen.* Este volumen ha sido traducido repetidas veces, pero sólo unas pocas de estas versiones se han mantenido fieles al original. Entre ellas figuran: *Grimm's Fairy Tales,* Pantheon Books, Nueva York, 1944; y *The Grimm's German Folk Tales,* Southern Illinois University Press, Carbondale, 1960.

Todos los cuentos de hadas de los Hermanos Grimm se comentan haciendo referencia a los orígenes de cada historia, a sus diferentes versiones halladas por todo el mundo, a su relación con otras leyendas y cuentos de hadas, etc., en la obra de Johannes Bolte y Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm,* 5 vols., Olms, Hildesheim, 1963.

«El espíritu de la botella» ilustra cómo las actitudes paternas estimulan al niño a crear fantasías acerca de los poderes que le harán sentirse superior a su padre. El héroe de la historia se ha visto obligado a dejar la escuela a causa de la pobreza de su familia. Se brinda a ayudar a su padre, leñador, en su trabajo, pero éste desconfía de la capacidad de su hijo y le dice: «No, hijo. Es demasiado duro para ti, tú no estás acostumbrado a este trabajo y no podrías soportarlo». Después de trabajar toda la mañana, el padre apunta la posibilidad de tumbarse a descansar y comer un poco. Pero el hijo prefiere pasear por el bosque en busca de algunos nidos, a lo que el padre exclama: «No seas tonto, si no descansas ahora, luego no podrás ni moverte». Así pues, el padre menosprecia dos veces a su hijo: primero, dudando de su capacidad para trabajar duro; y después, aun habiendo demostrado el hijo su vigor, oponiéndose a cómo éste pretende utilizar su tiempo libre. Después de una experiencia semejante, ¿qué muchacho normal en el período de la pubertad no se sumiría en fantasías que le demostraran que su padre está equivocado y que él es muy superior a lo que aquél imagina?

El cuento de hadas hace que esta fantasía se convierta en realidad. Cuando el chico sale en busca de nidos, oye una voz que dice: «¡Sácame de aquí!». Así es como encuentra al espíritu de la botella, quien, en un principio, amenaza con destruirle en represalia por haber permanecido cautivo durante tanto tiempo. El niño consigue, con astucia, que el genio regrese a la botella, del mismo modo que el pescador del cuento de *Las mil y una noches.* Sólo lo libera después de que el genio le ha recompensado con un pedazo de tela, uno de cuyos extremos sirve para curar todo tipo de heridas, mientras que el otro transforma en plata cualquier objeto que se frote con él. Gracias a este don, el muchacho obtiene para él y su padre todo lo necesario para llevar una vida desahogada y «como podía curar todas las heridas, se convirtió en el médico más famoso del mundo».

El tema del espíritu malvado encerrado en una botella se remonta a las antiguas leyendas judeo-persas, en las que el rey Salomón solía encerrar a los espíritus herejes y rebeldes en cofres de hierro, botellas de cobre o en botas de vino, que arrojaba al mar. Vemos que «El pescador y el genio» deriva, en parte, de esta tradición por el hecho de que el genio confiesa al pescador haberse rebelado contra Salomón, quien, como castigo, lo confinó en una botella y la lanzó al mar.

En «El espíritu de la botella», este tema procede, al mismo tiempo, de dos tradiciones distintas. Una, aunque se pueda remontar a las leyendas del rey Salomón, es un relato medieval que hace referencia al diablo, encarcelado o liberado por un santo, y obligado a servir a su benefactor. La segunda tiene su origen en los relatos sobre un personaje histórico: Teofrasto Bombasto Paracelso de

manera, común a todas las culturas, ya que, en todas partes, los niños temen y se rebelan por el poder que sobre ellos ostentan los adultos. (En Occidente, este tema se conoce mejor bajo la forma del cuento de los Hermanos Grimm, «El espíritu de la botella».) Los niños saben que, al no cumplir lo que los adultos les mandan, sólo hay una manera de ponerse a salvo de su ira: el engaño.

«El pescador y el genio» relata cómo un pobre pescador lanza la red al mar cuatro veces. Primero coge un asno muerto, la segunda vez un jarro lleno de arena y lodo. Al tercer intento consigue todavía menos que en los anteriores: cascos y vidrios rotos. A la cuarta vez, el pescador saca una tinaja de cobre. Al abrirla, brota una enorme nube que se materializa en un gigantesco genio que amenaza con matarle, a pesar de las súplicas del pescador. Éste se salva gracias a sus engaños: burla al genio dudando, en voz alta, de que aquel enorme ser pudiera estar dentro de aquella diminuta vasija; de este modo, le obliga a que vuelva a meterse en la tinaja para demostrar que era cierto. Entonces el pescador tapa y precinta rápidamente la tinaja y la arroja de nuevo al mar.

Este mismo tema puede aparecer en otras culturas bajo una versión en la que el malvado personaje se materializa en un gigantesco y feroz animal que amenaza con devorar al héroe, que, a no ser por su astucia, no tiene medios para enfrentarse a su adversario. Entonces, el héroe medita en voz alta, diciendo que para un espíritu tan poderoso debe ser muy sencillo convertirse en una enorme criatura, pero que, seguramente, le resultaría imposible transformarse en un animal pequeño, como un pájaro o un ratón. Este llamamiento a la vanidad del espíritu dicta su propia sentencia. Para demostrar que no hay nada imposible para él, el malvado espíritu se convierte en un minúsculo animal, al que el héroe puede derrotar fácilmente.*

La historia de «El pescador y el genio» es más rica en mensajes ocultos que otras versiones de este mismo tema, pues contiene detalles importantes que no siempre se encuentran en las demás versiones. Un aspecto es el relato de cómo

---

* Encontramos la enumeración más exhaustiva de temas de cuentos de hadas, incluyendo el del gigante o el espíritu de la botella, en la obra presentada por Antti A. Aarne, *The types of the Folktale,* Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1961, y Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature,* 6 vols., Indiana University Press, Bloomington, 1955.
En el índice de Thompson, el tema del espíritu que es engañado para que se convierta en un ser insignificante y así poder encerrarlo de nuevo en la botella, etc., lo encontramos en D1240, D2177.1, R181, K717 y K722. Sería demasiado largo y pesado ofrecer los mismos datos para todos los temas de los cuentos de hadas mencionados en este libro, especialmente porque la clasificación de un tema determinado se puede llevar a cabo fácilmente mediante estos dos libros de consulta.

el genio llegó a ser tan despiadado como para querer matar a la persona que lo liberara; otro, es el de que tres tentativas fracasadas se recompensan al final, en el cuarto intento.

De acuerdo con la moral de los adultos, cuanto más dura un cautiverio, más agradecido debe estar el prisionero a su liberador. Pero no es este el modo en que el genio lo describe: hallándose confinado en su botella durante los primeros cien años, «me dije a mí mismo, "haré rico para toda la vida a quienquiera que me rescate". Pero, transcurrió el siglo entero, y como nadie vino a liberarme, entré en el segundo centenar diciendo, "revelaré todos los tesoros ocultos de la tierra a quienquiera que me rescate". Pero nadie me puso en libertad, y así transcurrieron cuatrocientos años. Entonces me dije, "colmaré tres deseos a quienquiera que me rescate". Sin embargo, nadie me liberó. Me enfurecí, y con una rabia inmensa decidí, "de ahora en adelante, mataré a quienquiera que me rescate..."».

Esto es exactamente lo que siente el niño que ha sido «abandonado». Primero piensa en lo feliz que será cuando vuelva su madre; o cuando se le ha mandado a su habitación, imagina lo contento que estará cuando se le permita salir, y cómo recompensará a la madre. Pero a medida que va pasando el tiempo, se enoja cada vez más y llega a fantasear la terrible venganza que caerá sobre aquellos que lo han recluido. El hecho de que, en realidad, pueda sentirse muy feliz cuando se le perdona, no cambia, en absoluto, que sus sentimientos pasaran de recompensar a castigar a aquellos que le causaron daño. Así pues, el modo en que se desarrollan los pensamientos del genio proporciona a la historia una verdad psicológica para el niño.

Un ejemplo de esta progresión de sentimientos nos lo da un niño de tres años, cuyos padres estuvieron ausentes durante varias semanas. El niño hablaba completamente bien antes de que sus padres se fueran, y continuó haciéndolo con la mujer que cuidaba de él y con otras personas. Pero al regreso de sus padres, no quiso pronunciar una sola palabra, ni a ellos ni a ninguna otra persona durante dos semanas.

Por lo que le había dicho a su cuidadora, estaba muy claro que, durante los primeros días de ausencia de sus padres, había estado esperando su retorno con gran expectación. Sin embargo, a últimos de la primera semana empezó a contar lo enfadado que estaba de que lo hubieran dejado y cómo se las haría pagar a su vuelta. Una semana más tarde, se negó incluso a hablar de sus padres y se ponía sumamente furioso contra cualquier persona que los mencionara. Cuando por fin llegaron su padre y su madre, se apartó de ellos silenciosamente. A pesar de todos los esfuerzos por llegar a él, el chico se mantenía impasible en su rechazo. Fueron

necesarias varias semanas de paciente comprensión por parte de los padres para que el niño pudiera volver a ser su antiguo yo. Es evidente que, a medida que transcurría el tiempo, el enfado del niño iba en aumento, y se hizo tan violento y abrumador, que el pequeño llegó a temer que si se dejaba ir destruiría a sus padres o que éstos, en represalia, lo destruirían a él. El negarse a hablar era su defensa: su manera de protegerse, tanto a sí como a sus padres, contra las consecuencias del terrible enojo.

No hay modo de saber si en la lengua original de «El pescador y el genio» existe una expresión similar a la nuestra referente a los sentimientos «controlados».* De todos modos, la imagen del encierro en una botella fue entonces tan adecuada como lo es ahora para nosotros. En cierta manera, todos los niños tienen experiencias parecidas a las de este niño de tres años, aunque, normalmente, son menos exageradas y las reacciones menos patentes. El pequeño, por sí solo, no sabe lo que le ha ocurrido, todo lo que sabe es que *tiene* que actuar así. Todos los esfuerzos por ayudar a un niño a comprender racionalmente, no sólo no le afectarán, sino que, además, lo dejarán derrotado, ya que todavía no es capaz de pensar racionalmente.

Si le contamos a un niño pequeño que otro niño se enfadó tanto con sus padres que, durante dos semanas, no quiso hablar con ellos, su reacción será: «¡Esto es estúpido!». Si intentamos explicarle por qué el chico no habló durante dos semanas, el pequeño que nos está escuchando siente, todavía más, que actuar de esta manera es estúpido; y no sólo porque considere que esta acción es disparatada, sino también porque la explicación no tiene sentido para él.

Un niño no puede aceptar conscientemente que su rabia pueda dejarlo sin habla, o que pueda llegar a querer destruir a aquellas personas de las que él mismo depende para su propia existencia. Comprender esto significaría tener que aceptar el hecho de que sus emociones pueden dominarlo hasta el punto de llegar a perder el control sobre ellas, cosa que no deja de ser un pensamiento bastante angustioso. La idea de que en nuestro interior puedan existir fuerzas que se hallan más allá del

---

* El autor se refiere al término inglés *bottled up,* cuya traducción literal es «embotellado», pero posee un doble significado cuando se trata de sentimientos. Por ello se ha traducido aquí por «controlados». *(N. de la t.)*

alcance de nuestro control es demasiado amenazadora como para que se tome en consideración, no solamente para un niño.*

Cuanto más intensos son los sentimientos de un niño, más evidente resulta que la acción sustituye a la comprensión. Puede haber aprendido a *expresarse* de otra manera con la ayuda del adulto, aunque tal como él lo ve, la gente no llora porque está triste, sino que simplemente llora. La gente no pega ni destruye, ni tampoco deja de hablar a causa de un enfado; sino que simplemente actúa de este modo. Es posible que el niño haya aprendido que puede aplacar a los adultos explicándoles su acción: «Lo hice porque estaba furioso». Sin embargo, esto no cambia el hecho de que el niño no experimente la ira como ira, sino solamente como un impulso de pegar, de destruir, de guardar silencio. Únicamente después de la pubertad empezamos a reconocer nuestras emociones por lo que son, sin actuar inmediatamente de acuerdo con ellas o desear hacerlo.

Los procesos inconscientes del niño se hacen comprensibles para él sólo mediante imágenes que hablen directamente a su inconsciente. Los cuentos de hadas evocan imágenes que realizan esta función. Al igual que el niño no piensa «cuando vuelva mi madre, seré feliz», sino «le daré algo», el genio se dice a sí mismo «haré rico a quienquiera que me rescate». Al igual que el niño tampoco piensa «estoy tan furioso que podría matar a esta persona», sino «cuando le vea, le mataré», el genio dice «mataré a quienquiera que me rescate». Si una persona *real* piensa o actúa de este modo, semejante idea despierta demasiada ansiedad como para poder comprenderla. Pero el niño sabe que el genio es un personaje imaginario, y por lo tanto puede permitirse el lujo de conocer lo que motiva al genio, sin que esto le obligue a hacer referencia directa a sí mismo.

Al crear fantasías en torno a la historia —si no lo hace, el cuento de hadas pierde gran parte de su impacto—, el niño se va familiarizando poco a poco con la manera en que el genio reacciona ante la frustración y el encarcelamiento, y da un importante paso que le llevará a observar reacciones paralelas en su propia persona. Puesto que lo que presenta al niño estos patrones de conducta no es más que un cuento de hadas del país del nunca jamás, la mente del pequeño puede oscilar hacia adelante y hacia atrás entre «es verdad, así es como uno actúa y

---

* Lo que le sucedió a un niño de siete años cuando sus padres intentaron explicarle que sus emociones le habían llevado a hacer cosas que ellos —y el niño mismo— reprobaban totalmente, muestra cuán desalentador puede ser para el pequeño el pensar que, sin que él lo sepa, se dan po**derosos** procesos en su interior. Así pues, la reacción del niño fue «¿Quieres decir que dentro de mí hay una máquina que hace tic-tac continuamente y que, en cualquier momento, puede hacerme explotar?». **A** partir de entonces, vivió, durante algún tiempo, presa del terror real a una inminente autodestrucción.

reacciona» y «es todo mentira, no es más que un cuento», según esté más o menos preparado para reconocer estos mismos procesos en su propia persona.

Y lo más importante, puesto que el cuento de hadas garantiza una solución feliz, es que el niño no tiene por qué temer que su inconsciente salga a la luz gracias al contenido de la historia, ya que sabe que, descubra lo que descubra, «vivirá feliz para siempre».

Las exageraciones fantásticas de la historia, como la de estar «embotellado» durante siglos, hacen plausibles y aceptables reacciones que no lo serían en absoluto si se presentaran en situaciones más realistas, como la ausencia de los padres. Para el niño, la ausencia de sus progenitores parece una eternidad, y este es un sentimiento que permanece invariable aunque la madre le explique que sólo estuvo fuera media hora. Así pues, las exageraciones fantásticas de los cuentos de hadas dan a la historia una apariencia de verdad psicológica, mientras que las explicaciones realistas parecen psicológicamente falsas, aunque en realidad sean ciertas.

«El pescador y el genio» ilustra por qué el cuento simplificado y censurado pierde todo su valor. Si observamos la historia desde el exterior, puede parecer harto innecesario hacer que los sentimientos del genio experimenten un cambio, desde el deseo de recompensar a la persona que lo libere hasta la decisión de castigarla. La historia podía haber sido simplemente la de un genio malvado que quería matar a su liberador, quien, a pesar de ser un frágil ser humano, se las arregla para ser más astuto que el poderoso espíritu. Pero, simplificado de esta manera, el cuento se convierte en una historia de miedo con un final feliz, sin ninguna verdad psicológica. Es precisamente el cambio del genio de desear-recompensar a desear-castigar lo que permite al niño conectar empáticamente con la historia. Ya que el cuento describe tan verídicamente lo que ocurrió en la mente del genio, la idea de que el pescador pueda engañarlo también resulta real. Al eliminar estos elementos, aparentemente insignificantes, el cuento de hadas pierde su sentido más profundo, haciéndose, a la vez, poco interesante para el niño.

Sin ser consciente de ello, el niño se regocija por la lección que el cuento de hadas da a aquellos que ostentan el poder y pueden «embotellarlo y controlarlo». Hay numerosas historias infantiles modernas en las que un niño logra engañar a un adulto. Pero, por ser demasiado directas, estas historias no ofrecen, en la imaginación, ningún alivio en cuanto a la situación de tener que estar siempre bajo el dominio del poder adulto; por otra parte, asustan al niño, cuya seguridad reside en el hecho de que el adulto es más maduro que él, y puede protegerle tranquilamente.

El ser más astuto que un genio o un gigante tiene mayor validez que hacer lo mismo con un adulto. Si se le dice al niño que puede aprovecharse de alguien como sus padres, se le ofrece un pensamiento agradable, pero, al mismo tiempo, se le provoca ansiedad, pues si puede ocurrir esto, entonces el niño no está suficientemente protegido por estas personas tan bobas. Sin embargo, como el gigante es un personaje imaginario, el niño puede fantasear con la idea de engañarle hasta el punto de lograr, no sólo dominarlo, sino destruirlo, no dejando por esto de considerar a los adultos reales como sus protectores.

El cuento de «El pescador y el genio» tiene algunas ventajas sobre las historias de Jack («Jack, el matador de gigantes», «Jack y las habichuelas mágicas»). Al enterarse por el relato de que el pescador no es sólo un adulto sino un padre de familia, el niño aprende implícitamente, a través de la historia, que su padre puede ser amenazado por fuerzas superiores a él, pero que es tan astuto que consigue vencerlas. Según este cuento, el niño puede obtener provecho de estos dos mundos. Puede identificarse con el papel del pescador e imaginarse a sí mismo burlando al gigante. También puede colocar a su padre en el papel de pescador e imaginar que él es un espíritu que puede amenazarle, sabiendo no obstante que, al final, vencerá el padre.

Un importante aspecto de «El pescador y el genio», aunque aparentemente insignificante, es que el pescador tiene que pasar por tres intentos fracasados antes de atrapar la tinaja en la que se encuentra el genio. Sería más fácil empezar la historia pescando ya la funesta botella, pero este elemento explica al niño, sin moralizar, que uno no debe esperar el éxito al primer, al segundo, ni al tercer intento. Las cosas no se consiguen tan fácilmente como uno se imagina o desearía. A una persona menos perseverante, los tres primeros intentos del pescador la hubieran hecho desistir, ya que cada esfuerzo le llevaba a obtener cosas cada vez peores. El importante mensaje de que uno *no* debe detenerse, a pesar del fracaso inicial, está implícito en la mayoría de fábulas y cuentos de hadas. El mensaje es efectivo, siempre que sea transmitido, no como moraleja o exigencia, sino de un modo casual, que muestre que la vida es así. Además, el hecho mágico de dominar al gigantesco genio no se da sin esfuerzo o astucia: esta es una buena razón para agudizar la mente y seguir esforzándose, sea cual sea la tarea emprendida.

Otro detalle que puede parecer igualmente insignificante, pero cuya supresión debilitaría también el impacto de la historia, es el paralelismo que hay entre los cuatro esfuerzos del pescador, coronados finalmente por el éxito, y las cuatro etapas por las que pasa la creciente ira del genio, presentando el problema

crucial que la vida nos plantea a todos nosotras: el de estar dominados por nuestras emociones o por nuestra razón.

En términos psicoanalíticos, dicho conflicto simboliza la difícil batalla que todos hemos de librar: ¿Debemos ceder al principio del placer, que nos lleva a conseguir la satisfacción inmediata de nuestros deseos o a recurrir a la violenta venganza por nuestras frustraciones, incluso en aquellas personas que no tienen nada que ver; o deberíamos renunciar a vivir bajo el influjo de estos impulsos y procurar una vida regida por el principio de la realidad, según el cual tenemos que estar dispuestos a aceptar muchas frustraciones si queremos obtener recompensas duraderas? El pescador, al no permitir que sus decepcionantes capturas le desanimaran y le impidieran continuar con sus esfuerzos, eligió el principio de la realidad, que le proporcionó el éxito final.

La decisión a tomar sobre el principio del placer es tan importante que numerosos mitos y cuentos de hadas intentan hacérnosla aprender. El mito de Hércules es un ejemplo del modo, directo y didáctico, en que un mito plantea esta elección crucial, comparado con el modo amable, indirecto y nada exigente y, por esta razón, más efectivo desde el punto de vista psicológico, en que los cuentos de hadas transmiten este mensaje.*

En el mito se nos cuenta que «había llegado la hora de saber si Hércules utilizaría sus dones para bien o para mal. Abandonó a los pastores y se encaminó hacia una solitaria región para reflexionar sobre cuál debería ser el curso de su vida. Mientras estaba sentado meditando, vio que dos mujeres muy altas se acercaban a él. Una era hermosa y noble, con un aire de modestia. La otra, seductora y de protuberantes senos, andaba arrogantemente». La primera mujer, continúa el relato, es la Virtud; la segunda, el Placer. Cada una de ellas ofrece grandes promesas para el futuro de Hércules si éste elige el camino que ella le sugiere para vivir de ahora en adelante.

La imagen de Hércules en esta encrucijada es de tipo paradigmático, porque todos nosotros, como él, estamos tentados por la visión del goce fácil y eterno en la que «recogeremos los frutos de las fatigas de otro y no rechazaremos nada que nos pueda proporcionar un beneficio», como prometió «el Placer Ocioso, camuflado como la Felicidad Permanente». Pero también nos atrae la Virtud y su «largo y penoso camino hacia la satisfacción», que dice «que al hombre nada se le

* La discusión del mito de Hércules y de los demás mitos griegos se refiere a la versión de Gustav Schwab, *Gods and Heroes: Myths and Epics of Ancient Greece,* Pantheon Books, Nueva York, 1946.

concede sin esfuerzo y tesón» y que «si una ciudad te tiene en estima, tendrás que prestarle ayuda; si quieres tener una buena cosecha, deberás sembrar».

La diferencia entre el mito y el cuento de hadas se refleja en el hecho de que el primero nos explica directamente que las dos mujeres que se dirigen a Hércules son el Placer Ocioso y la Virtud. Al igual que los personajes de un cuento de hadas, estas dos mujeres son la personificación de las conflictivas tendencias internas y los pensamientos del héroe. En éste se las describe a ambas como alternativas, aunque en realidad no lo sean; entre el Placer Ocioso y la Virtud debemos elegir esta última. En cambio, el cuento de hadas no nos enfrenta nunca tan directamente ni nos dice abiertamente qué hemos de escoger. Por el contrario, el cuento de hadas ayuda a los niños a desarrollar el deseo de una consciencia superior a través del contenido de la historia. Nos convence por el atractivo resultado de los sucesos, que nos tienta, y por el llamamiento que hace a nuestra imaginación.

Cuento de hadas frente a mito

Optimismo frente a pesimismo

Platón —que comprendió lo que forma parte de la mente del hombre mejor que algunos de nuestros contemporáneos, que quieren que sus hijos conozcan solamente personas «reales» y hechos cotidianos— sabía lo que las experiencias intelectuales hacen por la verdadera humanidad. Aconsejó que los futuros ciudadanos de la república ideal comenzaran su educación literaria con el relato de mitos, antes que con simples hechos o enseñanzas, llamadas racionales. Incluso Aristóteles, maestro de la razón pura, dijo: «El amigo de la sabiduría es también amigo de los mitos».

Los pensadores modernos que han estudiado los mitos y los cuentos de hadas desde un punto de vista filosófico o psicológico, llegan todos a la misma conclusión, sin tener en cuenta sus convicciones anteriores. Mircea Eliade describe estas historias como «modelos de comportamiento humano [que], por este mismo hecho, dan sentido y validez a la vida». Haciendo paralelismos antropológicos, éste y otros autores afirman que los mitos y los cuentos de hadas derivaron de, o dan expresión simbólica a, ritos de iniciación u otros *ritos de pasaje,* tales como la muerte metafórica de un yo, viejo e inadecuado, para renacer en un plano superior de existencia. Cree también que, por esta razón, dichos

cuentos tratan de una necesidad sentida intensamente, y son portadores de este profundo significado.[*][†]

Otros investigadores, con una orientación profundamente psicológica, hacen hincapié en las semejanzas entre los fantásticos sucesos de los mitos y cuentos de hadas y aquéllos de los sueños y fantasías de los adultos —el cumplimiento de deseos, la victoria sobre todos los rivales, la destrucción de los enemigos—, y concluyen que uno de los atractivos de esta literatura es su expresión de lo que, normalmente, evitamos que surja a la conciencia.[‡]

Evidentemente, existen grandes diferencias entre los cuentos de hadas y los sueños. Por ejemplo, en el sueño, la realización de los deseos está a menudo disfrazada, mientras que, en los cuentos, aquéllos se expresan abiertamente. En cierto modo, los sueños son el resultado de pulsiones internas que no han encontrado alivio, de problemas que acosan a una persona, y para los que ni ésta ni los sueños hallan solución alguna. El cuento de hadas hace exactamente lo contrario: proyecta el alivio de todas las pulsiones y ofrece no sólo modos de solucionarlas, sino que promete, además, que se encontrará una solución «feliz».

Nosotros no podemos controlar lo que ocurre en nuestros sueños. Aunque nuestra censura interna seleccione lo que podemos soñar, dicho control se da a un nivel inconsciente. Por otra parte, el cuento de hadas es el resultado del contenido común consciente e inconsciente una vez modificado por la mente consciente, no

---

[*] Mircea Eliade, *Birth and Rebirth,* Harper and Brothers, Nueva York, 1958; *Myth and Reality,* Harper and Row, Nueva York, 1963. Véase también Paul Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles,* París, 1923, y Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos,* Folklore Fellows Communications, n.° 150, Helsinki, 1954.

[†] Eliade, influido en estas opiniones por Saintyves, escribe: «No se puede negar que los apuros y aventuras de los héroes y heroínas de los cuentos de hadas están casi siempre traducidos en términos de iniciación». Esto me parece, pues, de suma importancia: desde la época —extremadamente difícil de determinar— en que los cuentos de hadas tomaron forma como tales, los hombres, tanto primitivos como civilizados, los han escuchado con un placer susceptible de repetición indefinida. Esto nos lleva a decir que los escenarios —incluso camuflados, como en los cuentos de hadas— son la expresión de un psicodrama que responde a una profunda necesidad del ser humano. Toda persona desea experimentar ciertas situaciones peligrosas, encontrarse en apuros excepcionales, trazar su propio camino en el Otro Mundo; y experimenta todo esto, a nivel imaginativo, al escuchar o leer los cuentos de hadas.

[‡] Puede encontrarse una colección de artículos que comentan los cuentos de hadas desde una perspectiva psicológica profunda, cuyo valor estriba en representar, adecuadamente, las distintas escuelas de pensamiento, en Wilhelm Laiblin, *Märchenforschung und Tiefenpsychologie,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960. Contiene también una bibliografía bastante completa.

de una persona en particular, sino por el consenso de muchas, en cuanto a lo que, según ellas, son problemas humanos universales y a lo que aceptan como soluciones deseables. Si todos estos elementos no estuvieran presentes en un cuento de hadas, éste no iría contándose de generación en generación. Un cuento se relataba y escuchaba una y otra vez, con gran interés, sólo si reunía las exigencias conscientes e inconscientes de mucha gente. Ningún sueño podría provocar un interés semejante a menos que se tratara de un mito, como la historia de los sueños del faraón interpretados por José en la Biblia.

Existe un acuerdo general al opinar que los mitos y cuentos de hadas nos hablan en el lenguaje de los símbolos, representando el contenido inconsciente. Su atractivo se dirige a nuestra mente consciente e inconsciente a la vez, a sus tres aspectos —ello, yo y super-yo— y también a nuestra necesidad de ideales del yo. Esto hace que el cuento sea muy efectivo, puesto que, en su contenido, toman cuerpo de forma simbólica los fenómenos psicológicos internos.

Los psicoanalistas freudianos están interesados en mostrar qué tipo de material reprimido o inconsciente subyace en los mitos y cuentos de hadas, y cómo éstos se relacionan con los sueños y fantasías.*

Los psicoanalistas seguidores de Jung subrayan además que los personajes y acontecimientos de estas historias representan fenómenos psicológicos arquetípicos y sugieren, simbólicamente, la necesidad de alcanzar un estadio

---

* Hasta ahora no se ha encontrado ningún estudio sistemático de los cuentos de hadas desde un punto de vista psicoanalítico. Freud publicó dos breves artículos, en 1913, sobre este tema: «La presencia en los sueños de material de cuentos de hadas» y «El tema de los tres estuches». Los cuentos de los hermanos Grimm «Caperucita Roja» y «El lobo y las siete cabritas» desempeñan un importante papel en la famosa «Historia de una neurosis infantil», de Freud, que se conoce como «El hombre lobo». Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works,* Hogarth Press, Londres, 1953 y ss., vols. 12 y 17.

En muchos otros escritos psicoanalíticos, demasiado numerosos para enumerarlos en la presente obra, se hace referencia a los cuentos de hadas, pero casi siempre de modo superficial, como en el trabajo de Anna Freud, *El yo y los mecanismos de defensa,* Paidós, Buenos Aires, 1950. De los estudios que tratan de los cuentos de hadas, en particular, desde un punto de vista freudiano, vale la pena citar: Otto Rank, *Psychoanalytische Beitrage zur Mythenforschung,* Deuticke, Viena, 1919; Alfred Winterstein, «Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen», *Imago,* vol. 14 (1928).

Además de los citados, se han comentado psicoanalíticamente unos pocos cuentos de hadas, por ejemplo: Steff Bornstein, «The Sleeping Beauty», *Imago,* vol. 19 (1933); J. F. Grant Duff, «Snow White», *ibid.,* vol. 20 (1934); Lilla Veszy-Wagner, «Little Red Riding Hood on the Couch», *The Psychoanalytic Forum,* vol. 1 (1966); Beryl Sandford, «Cinderella», *ibid.,* vol. 2 (1967). Erich Fromm, *The Forgotten Language,* Rinehart, Nueva York, 1951, hace algunas referencias a los cuentos de hadas, en especial a «Caperucita Roja».

superior de identidad, una renovación interna, que se consigue cuando las fuerzas inconscientes personales y raciales se hacen válidas para la persona.*

Entre los mitos y los cuentos de hadas no existen sólo semejanzas esenciales, sino que hay también diferencias inherentes. Aunque en ambos encontremos los mismos personajes y situaciones ejemplares y ocurran hechos similares, existe una diferencia básica en el modo de transmitir todas estas cosas. Dicho de manera más simple, el sentimiento principal que nos comunica un mito es: esto es absolutamente único; no podría haberle ocurrido a ninguna otra persona ni de ningún otro modo; tales eventos son grandiosos, inspiran temor y no podrían haberle sucedido a ningún vulgar mortal como tú o yo. La razón de que sea así no es porque lo que sucede sea milagroso, sino porque se describe como tal. Por el contrario, aunque las cosas que ocurren en los cuentos de hadas sean a menudo improbables e insólitas, se presentan siempre como normales, como algo que podría sucederte a ti, a mí o al vecino de enfrente, cuando va de paseo por el bosque. Incluso los encuentros más extraordinarios se narran de modo casual y cotidiano.

Otra diferencia más importante todavía entre estos dos tipos de historias es el final, que en los mitos suele ser trágico, mientras que en los cuentos de hadas siempre es feliz. Por esta razón, algunas de las historias más conocidas que se encuentran en las colecciones de cuentos de hadas no pertenecen realmente a esta categoría: por ejemplo, «La niña de los fósforos» y «El soldadito de plomo», de Hans Andersen, son bonitos pero sumamente tristes; no transmiten, al final, ese sentimiento de consuelo característico de los cuentos de hadas. Sin embargo, «La reina de las nieves», también de Andersen, podría calificarse de verdadero cuento de hadas.

---

* Los estudios de Jung y de sus seguidores tratan, más extensamente, de los cuentos de hadas. Desgraciadamente pocas de estas obras han sido traducidas al inglés. Un ejemplo típico de este interés de los psicoanalistas seguidores de Jung por los cuentos de hadas es el de Marie Louise von Franz, *Interpretation of Fairy Tales,* Spring Publications, Nueva York, 1970.
Probablemente, el mejor ejemplo del análisis de un famoso cuento de hadas desde el punto de vista de Jung es el de Erich Neumann, *Amor and Psyche,* Pantheon, Nueva York, 1956.
Se puede encontrar el comentario más completo sobre los cuentos de hadas desde el punto de vista de Jung en los tres volúmenes de Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens* y *Gegensatz und Erneuerung im Märchen,* A. Francke, Berna, 1952 y 1956.
Julius E. Heuscher toma una posición intermedia en su obra *A Psychiatric Study of Fairy Tales,* Charles Thomas, Springfield, 1963.

El mito es pesimista, mientras que el cuento de hadas es optimista a pesar de lo terriblemente graves que puedan ser algunos de los sucesos de la historia. Esta diferencia tan decisiva sitúa al cuento de hadas al margen de otras historias en las que también ocurren hechos fantásticos, tanto si el resultado feliz se debe a la virtud del héroe como al azar o a la interferencia de personajes sobrenaturales.

Normalmente, los mitos implican demandas del super-yo en conflicto con la acción motivada por el ello, y con los deseos autoprotectores del yo. Un simple mortal es demasiado débil para hacer frente a los desafíos de los dioses. Paris, que cumple el mandato de Zeus, tal como se lo transmite Hermes, y obedece a la petición de las tres diosas para que elija cuál de ellas obtendrá la manzana, es destruido precisamente por haber realizado estas órdenes, puesto que los otros mortales desconocen conscientemente esta fatal elección.

Por más que lo intentemos, nunca podremos vivir totalmente conformes a lo que el super-yo, en los mitos representados por los dioses, parece exigirnos. Cuanto más intentemos complacerlo, tanto más implacables serán sus demandas. Aunque el héroe ignore que cedió a los impulsos de su ello, sufrirá horriblemente por eso. Cuando un mortal disgusta a un dios sin haber hecho nada malo, es destruido por estas representaciones supremas del super-yo. El pesimismo de los mitos está magníficamente ejemplificado en este paradigmático mito del psicoanálisis, la tragedia de Edipo.

El mito de Edipo, sobre todo cuando está perfectamente representado en la escena, provoca fuertes reacciones intelectuales y emocionales en el adulto, ya que puede proporcionar una experiencia catártica, característica, según Aristóteles, de toda tragedia. Después de ver Edipo, el espectador puede preguntarse por qué está tan profundamente conmovido; y respondiendo a lo que le parece que es su reacción emocional, reflexionando sobre los sucesos míticos y lo que éstos significan para ella, una persona puede llegar a clarificar sus ideas y sentimientos. Con ello, pueden aliviarse ciertas tensiones internas, consecuencia de sucesos acaecidos tiempo atrás; el material antes inconsciente puede entrar entonces en la propia conciencia y ser accesible a la elaboración consciente. Esto puede ocurrir si el observador está profunda y emocionalmente conmovido por el mito, y al mismo tiempo intensamente motivado, desde el punto de vista intelectual, para comprenderlo.

Experimentando lo que le sucedió a Edipo, lo que hizo y lo que sufrió, el adulto puede aportar su comprensión madura a lo que hasta entonces habían sido ansiedades infantiles, conservadas intactas en el inconsciente. Pero esta posibilidad existe sólo porque el mito se refiere a hechos que sucedieron en épocas muy

lejanas, al igual que los deseos y ansiedades edípicas del adulto pertenecen al pasado más confuso de su vida. Si el significado subyacente de un mito se describiera y presentara como un hecho susceptible de ocurrir en la vida consciente y adulta de una persona, aumentarían considerablemente las viejas ansiedades y se terminaría en una represión más profunda.

Un mito no es un cuento admonitorio como la fábula, que al provocarnos ansiedad nos previene para que no actuemos del modo que, según aquélla, sería perjudicial para nosotros. El mito de Edipo no puede experimentarse nunca como un aviso de que no caigamos en la constelación edípica. Si uno nace y crece como hijo de dos progenitores, los conflictos edípicos son inevitables.

El complejo edípico es un problema básico en la infancia, a menos que el niño permanezca fijado en un estadio de desarrollo más temprano, como el estadio oral. El pequeño se encuentra completamente atrapado en los conflictos edípicos como realidad inevitable de su vida. A partir de los cinco años en adelante, el niño empieza a luchar para poner en orden sus ideas, reprimiendo, en parte, el conflicto, resolviéndolo mediante la creación de lazos emocionales con otros, además de los padres y, en parte, sublimándolo. Lo que menos necesita este niño es que dicho mito le reactive sus conflictos edípicos. Supongamos que el pequeño haya apenas reprimido su deseo, o que todavía quiera deshacerse, activamente, de un progenitor para poseer al otro de modo exclusivo; si se le enfrenta —aunque sólo sea de forma simbólica— a la idea de que, por casualidad o involuntariamente, uno puede asesinar a un progenitor y casarse con el otro, lo que el niño haya imaginado en su fantasía asumirá repentinamente visos de espantosa realidad. Como consecuencia de esto, aumentará su ansiedad respecto a sí mismo y al mundo.

Un niño no sólo sueña con desposar al progenitor del sexo opuesto, sino que además hace girar sus fantasías en torno a ello. El mito de Edipo nos muestra lo que ocurre si este sueño se convierte en realidad sin que el niño pueda evitar sus ávidas fantasías de casarse, en un futuro, con su progenitor. Después de escuchar el mito de Edipo, la conclusión que saca la mente del niño no puede ser otra que la de que estas cosas horribles —la muerte de un progenitor y la propia mutilación— le sucederán también a él. A esta edad, desde los cuatro años hasta la pubertad, lo que más necesita el niño es que se le proporcionen imágenes simbólicas que le aseguren la existencia de una solución satisfactoria a sus problemas edípicos —aunque le resulte difícil creerlo— si se va saliendo poco a poco de ellos. Pero la seguridad de obtener un resultado feliz debe venir antes, pues sólo entonces reunirá el niño el valor necesario para manejar y superar el conflicto edípico.

En la infancia, más que en cualquier otra etapa, todo es devenir. Mientras no logremos una mayor seguridad en nosotros mismos, no podremos comprometernos en difíciles luchas psicológicas, a no ser que estemos seguros de obtener un resultado positivo, sean cuales fueren las posibilidades que en realidad existan. El cuento de hadas ofrece al niño materiales de fantasía que, de forma simbólica, le indican cuál es la batalla que debe librar para alcanzar la autorrealización, garantizándole un final feliz.

Los héroes míticos brindan excelentes imágenes para el desarrollo del super-yo, pero las exigencias que comportan son tan rigurosas que desaniman al niño en sus primeros empeños por lograr la integración de su personalidad. Mientras que el héroe mítico logra la vida eterna en el cielo, el protagonista del cuento de hadas vive feliz para siempre en la tierra, entre todos nosotros. Algunos de estos cuentos terminan con la información de que, si por casualidad no ha muerto, todavía puede el héroe estar vivo. Así, los cuentos de hadas proyectan una existencia feliz pero vulgar como resultado de las pruebas y tribulaciones que comporta el proceso normal de crecimiento.

Realmente estas crisis psicosociales del crecimiento están imaginativamente adornadas y simbólicamente representadas en los cuentos de hadas por los encuentros con brujas, animales feroces, hadas o personajes de inteligencia y astucia sobrehumanas; pero la condición humana esencial del héroe, a pesar de sus extraordinarias experiencias, queda establecida al recordarnos que tendrá que morir como todos nosotros. Por muy insólitos que sean los sucesos que el héroe del cuento experimenta, no le convertirán en ningún ser sobrenatural, como ocurre con el héroe mítico. Esta condición humana real indica al niño que, sea cual fuere el contenido de la historia, no se trata más que de elaboraciones fantásticas, exageraciones de sus esperanzas y de sus temores, y de las tareas con las que tiene que enfrentarse.

Aunque se ofrezcan imágenes simbólicas fantásticas para la solución de los problemas, los conflictos que presenta el cuento son corrientes: un niño puede sufrir los celos y la discriminación de sus hermanos, al igual que Cenicienta; o puede ser considerado incompetente por su padre, como sucede en muchos cuentos de hadas: por ejemplo, en la historia de los Hermanos Grimm «El espíritu de la botella». Por otra parte, el héroe del cuento vence estos problemas aquí en la tierra, y no mediante una recompensa recibida en el cielo.

La sabiduría psicológica de las distintas épocas explica el hecho de que cada mito sea la historia de un determinado héroe: Teseo, Hércules, Beovulfo y Brunilda. No sólo estos personajes míticos tienen nombres, sino también sus padres

y los principales protagonistas del mito. No sería lo mismo llamar al mito de Teseo «El hombre que mató al Minotauro», o al de Niobe «La madre que tenía siete hijos y siete hijas».

Por el contrario, el cuento de hadas deja bien sentado que habla de todo el mundo, de gente como nosotros. Son títulos característicos «la bella y la bestia», «El cuento de uno que salió a aprender el miedo».* Incluso las historias inventadas recientemente siguen este patrón: por ejemplo, «El pequeño príncipe», «El patito feo», «El soldadito de plomo». Se hace referencia a los protagonistas del cuento, denominándolos «una chica», o, por ejemplo, «el hermano más pequeño». Si se cita algún nombre, no se trata de nombres propios, sino de nombres generales o descriptivos. Se nos dice que «la llamaban Cenicienta porque siempre estaba sucia de ceniza y polvo», o: «La caperuza roja le sentaba tan bien que la llamaban siempre "Caperucita Roja"». En el caso de que se dé un nombre al héroe, como en las historias de Jack, o en «Hansel y Gretel», el uso de nombres corrientes hace que éstos se conviertan en términos genéricos, aplicables a cualquier niño o niña. Esto se subraya todavía más por el hecho de que en las historias de hadas ningún otro personaje tiene nombre; los padres de los protagonistas del cuento permanecen anónimos. Se alude a ellos mediante las palabras «padre», «madre», «madrastra», aun cuando se les describa como «un pobre pescador» o «un pobre leñador». «Un rey» y «una reina» no son más que hábiles disfraces de padre y madre, lo mismo que «príncipe» y «princesa» son sustitutos de chico y chica. Hadas y brujas, gigantes y madrinas carecen igualmente de nombre, facilitando así las proyecciones e identificaciones.

Los héroes míticos, evidentemente, son de dimensiones sobrenaturales, aspecto este que ayuda a que estas historias sean más aceptables para los niños. Pues de otro modo, el niño se vería abrumado por la exigencia implícita de emular al héroe en su propia vida. Los mitos son útiles para formar no la personalidad total, sino sólo el super-yo. El niño sabe que no puede vivir con la misma virtud que el héroe ni realizar sus mismas hazañas; todo lo que puede hacer es emular al héroe en menor grado; de este modo, el niño no se siente derrotado por la discrepancia entre su ideal y su propia insignificancia.

Sin embargo, los héroes reales de nuestra historia, siendo, con todo, personas como todas las demás, impresionan al niño cuando compara con ellos su propia pequeñez. El intentar ser guiado e inspirado por un ideal que ningún humano puede alcanzar plenamente no es, en última instancia, frustrante; pero esforzarse

---

* Este cuento se ha traducido al castellano bajo el título de «Juan sin miedo», por esta razón se ha preferido, aquí, mantener la traducción literal, que ilustra mejor lo que el autor nos indica. *(N. de la t.)*

por imitar las proezas de grandes personalidades reales parece ser desalentador para el niño y crea sentimientos de inferioridad: primero», porque uno sabe que no puede hacerlo, y segundo, porque uno teme que otros lo consigan.

Los mitos proyectan una personalidad ideal que actúa de acuerdo con las demandas del super-yo, mientras que los cuentos de hadas representan una integración del yo que permite una satisfacción adecuada de los deseos del ello. Esta diferencia explica el contraste entre el pesimismo característico de los mitos y el optimismo esencial de los cuentos de hadas.

«Los tres cerditos»

Principio del placer frente a principio de la realidad

El mito de Hércules trata de la elección entre el principio del placer y el principio de la realidad. El cuento de «Los tres cerditos»* se basa también en el mismo tema.

Historias como la de «Los tres cerditos» son muy apreciadas por los niños por encima de todos los cuentos «realistas», especialmente si el narrador las presenta con sentimiento. Los niños quedan extasiados si se representa ante ellos la escena de los soplidos y resoplidos del lobo ante la puerta del cerdito. «Los tres cerditos» enseña al niño pequeño, de forma agradable y dramática a la vez, que no debemos ser perezosos ni tomarnos las cosas a la ligera, porque, si lo hacemos, podemos perecer. Los planes y previsiones inteligentes combinados con el arduo trabajo nos harán vencer incluso a nuestro enemigo más feroz: el lobo. Esta historia nos muestra, también, las ventajas que comporta el crecimiento, puesto que al tercer cerdito, que es el más listo, lo pintan normalmente como el mayor y el más grande.

Las casas que construyen los tres cerditos son símbolos del progreso en la historia del hombre: desde una choza sin estabilidad alguna, a una de madera, llegando finalmente a la sólida casa de ladrillos. Desde el punto de vista interno, las acciones de los cerditos muestran el progreso desde la personalidad dominada por

---

* Para las distintas versiones de «Los tres cerditos», véase Briggs, *op. cit.* El comentario de este cuento se basa en su primera publicación, impresa en J. O. Halliwell, *Nursery Rhymes and Nursery Tales,* Londres, *c.* 1843.
En algunas versiones más recientes los dos cerditos pequeños sobreviven, lo cual despoja al cuento de su impacto original. Existen algunas modificaciones en que los cerditos poseen un nombre, cosa que disminuye la posibilidad de que el niño los considere como representaciones de los tres estadios de desarrollo. Por otra parte, algunas versiones afirman que la búsqueda del placer impidió que los cerditos pequeños construyeran sus casas más sólidas, y, por lo tanto, más seguras; el más pequeño hace su refugio de barro porque resulta muy agradable revolcarse en él, mientras que el segundo cerdito se sirve de coles para construir su vivienda porque le encanta comerlas.

el ello hasta la personalidad influenciada por el super-yo, pero controlada esencialmente por el yo.

El más pequeño de los tres cerditos construye su casa con paja y sin cuidado alguno; el segundo utiliza troncos, pero ambos completan su refugio lo más rápido que pueden y sin el menor esfuerzo, pudiendo así jugar el resto del día. Al vivir de acuerdo con el principio del placer, los dos cerditos pequeños buscan la gratificación inmediata sin pensar en absoluto en el futuro ni en los peligros que implica la realidad, aunque el mediano dé muestras de madurez al intentar construir una casa algo más sustancial que el pequeño.

De los tres tan sólo el mayor ha aprendido a comportarse según el principio de la realidad: es capaz de posponer su deseo de jugar, y actúa de acuerdo con su capacidad para prever lo que puede ocurrir en el futuro, incluso es capaz de predecir correctamente la conducto del lobo, del enemigo o extraño que intenta seducirnos y atraparnos; por esta razón, el tercer cerdito puede vencer a fuerzas mucho más poderosas y feroces que él. El lobo destructor y salvaje representa las fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos que aprender a protegernos, y a las que uno puede derrotar con la energía del propio yo.

«Los tres cerditos» causa en los niños un impacto mucho mayor que la fábula de Esopo «La cigarra y la hormiga», semejante pero claramente moralista. En dicha fábula, una cigarra, que se está muriendo de hambre en invierno, pide a una hormiga el alimento que, durante todo el verano, ha estado recogiendo laboriosamente. Ésta pregunta a la cigarra qué ha hecho durante todo el verano, y al enterarse de que había estado cantando, sin preocuparse de trabajar, le niega su ayuda, aduciendo: «Ya que pudiste cantar durante todo el verano, puedes también bailar durante el invierno».

Este es un final típico de las fábulas que son, igualmente, cuentos populares que han ido pasando de generación en generación. «Una fábula es, en su estado original, una narración en la que, con fines moralistas, unos seres irracionales, y a veces inanimados, actúan y hablan como si tuvieran intereses y pasiones humanas» (Samuel Johnson). Ya sea de modo beato o divirtiéndonos, las fábulas afirman siempre, y explícitamente, verdades morales; no hay ningún significado oculto, no queda nada para nuestra imaginación.

Por el contrario, el cuento de hadas deja cualquier decisión en nuestras manos, incluso la posibilidad de no tomar decisión alguna. Depende de nosotros si queremos aplicar algo del cuento a la vida real o, simplemente, regocijarnos con los sucesos fantásticos que nos relata. Nuestra propia satisfacción es lo que nos lleva a

responder, en la diversión, a los significados ocultos, relacionándolos con nuestra experiencia de la vida y con nuestro actual estado de desarrollo personal.

La comparación de «Los tres cerditos» con «La cigarra y la hormiga» acentúa las diferencias entre el cuento de hadas y la fábula. La cigarra, al igual que los cerditos y el niño mismo, se dedica a jugar sin preocuparse lo más mínimo por el futuro. En ambas historias, el niño se identifica con los animales (pues sólo un hipócrita podría identificarse con la odiosa hormiga, del mismo modo que únicamente un niño mentalmente enfermo se identificaría con el lobo); no obstante, después de proyectarse en la cigarra, no queda ya ninguna esperanza para el niño, según la fábula. Relegada al principio del placer, la cigarra no puede esperar más que la perdición; se trata de una situación de «dos alternativas», en la que, una vez hecha la elección, las cosas permanecen invariables para siempre.

Sin embargo, el hecho de identificarse con los cerditos del cuento nos enseña que existe una evolución; posibilidades de progreso desde el principio del placer hasta el principio de la realidad, que, después de todo, no es más que una modificación del primero. La historia de los tres cerditos aconseja una transformación en la que gran parte del placer permanece reprimida, puesto que ahora la satisfacción se busca respetando las demandas de la realidad. El tercer cerdito, listo y juguetón, engaña al lobo varias veces: primero, cuando éste intenta, en tres ocasiones, atraer al cerdito fuera de la seguridad de su casa, apelando a sus deseos orales y proponiéndole excursiones en las que ambos encontrarán deliciosos manjares. El lobo intenta persuadir al cerdito diciéndole que podrían robar primero nabos, luego manzanas y, más tarde, incluso visitar a un hada.

Sólo después de fracasar en estos intentos, el lobo trata de entrar para matarlo. Pero para ello ha de penetrar en la casa del cerdito, que vuelve a vencer, pues el lobo se desliza por la chimenea hasta caer en agua hirviendo y quedar convertido en carne cocida para el cerdito. Se ha hecho justicia: el lobo, que ha devorado a los otros dos cerditos y quería devorar también al tercero, termina siendo comida para este último.

Así, además de dar esperanzas al niño, al que durante toda la historia se ha invitado a identificarse con uno de los protagonistas, se le muestra que, desarrollando su inteligencia, puede vencer a contrincantes mucho más fuertes que él.

De acuerdo con el primitivo (e infantil) sentido de justicia, sólo son destruidos aquellos que han hecho algo realmente malo, sin embargo la fábula parece decirnos que es erróneo disfrutar de la vida cuándo resulta satisfactoria,

como en verano. Todavía peor, en esta fábula la hormiga se convierte en un animal odioso, sin ningún tipo de compasión por el sufrimiento de la cigarra, y aquélla es la figura que el niño debe tomar como ejemplo.

Por el contrario, el lobo es, evidentemente, un animal malo porque desea destruir. La maldad del lobo es algo que el niño reconoce en su propio interior: su deseo de devorar, y sus consecuencias, es decir, la angustia ante la posibilidad de experimentar en sí mismo igual destino. Así pues, el lobo es una externalización, una proyección de la maldad del propio niño; y la historia muestra cómo ésta puede manejarse de modo constructivo.

Las distintas excursiones en las que el cerdito mayor obtiene comida de modo honesto suelen olvidarse fácilmente, pero constituyen una parte importante de la historia, ya que ponen de manifiesto la diferencia existente entre comer y devorar. El niño, inconscientemente, la asimila como la diferencia que hay entre el principio del placer descontrolado, cuando uno quiere devorarlo todo en seguida, ignorando las consecuencias, y el principio de la realidad, según el cual se consiguen alimentos de manera inteligente. El mayor de los cerditos se levanta temprano para traer a casa los dulces antes de que el lobo aparezca en escena. ¿Cómo se puede demostrar mejor en qué consiste y cuál es el valor de actuar según el principio de la realidad, sino presentando al cerdito, que se levanta pronto por la mañana para asegurarse la deliciosa comida y evita, así, los malvados deseos del lobo?

Normalmente, en los cuentos de hadas es el niño más pequeño quien al final se alza victorioso, aunque en un primer momento le creamos insignificante y lo menospreciemos. «Los tres cerditos» se sale de esta norma, al ser el mayor quien, a lo largo de todo el cuento, muestra ser superior a los otros dos. Podemos encontrar una explicación al hecho de que los tres cerditos sean «pequeños» e inmaduros, como lo es el propio niño. Éste se identifica progresivamente con cada uno de ellos y reconoce la evolución de esta identidad. «Los tres cerditos» es un cuento de hadas por su final feliz, y porque el lobo recibe lo que se merece.

El sentimiento de la equidad del niño queda satisfecho cuando el lobo recibe su castigo, pero se ofende su sentido de la justicia al dejar morir de hambre a la cigarra, aunque ésta no hiciera nada malo. Los tres cerditos representan los distintos estadios del desarrollo humano, y, por esta razón, la desaparición de los dos primeros cerditos no es traumática; el niño comprende, inconscientemente, que tenemos que despojarnos de nuestras primeras formas de existencia si queremos trascender a otras superiores. Al hablar a los niños del cuento de «Los tres

cerditos», encontramos sólo regocijo en cuanto al merecido castigo del lobo y la astuta victoria del cerdito mayor; no se manifiesta dolor alguno por el destino de los dos pequeños. Incluso un niño de corta edad puede comprender que los tres cerditos no son más que uno solo en sus distintas etapas, cosa que adivinamos por sus respuestas al lobo, utilizando exactamente las mismas palabras: «No, no, no, que me vas a comer». Si sobrevivimos únicamente en una forma superior de identidad, es porque así debe ser.

«Los tres cerditos» guía el pensamiento del niño en cuanto a su propio desarrollo sin decirle nunca lo que debería hacer, permitiendo que el niño extraiga sus propias conclusiones. Este método contribuye a la maduración, mientras que si explicamos al niño lo que debe hacer lo único que conseguimos es sustituir la esclavitud de su inmadurez por la servidumbre que implica seguir las órdenes de los adultos.

El niño tiene necesidad de magia

Tanto los mitos como los cuentos de hadas responden a las eternas preguntas: ¿Cómo es el mundo en realidad? ¿Cómo tengo que vivir mi vida en él? ¿Cómo puedo ser realmente yo? Las respuestas que dan los mitos son concretas, mientras que las de los cuentos de hadas son meras indicaciones; sus mensajes pueden contener soluciones, pero éstas nunca son explícitas. Los cuentos dejan que el niño imagine cómo puede aplicar a sí mismo lo que la historia le revela sobre la vida y la naturaleza humana.

El cuento avanza de manera similar a cómo el niño ve y experimenta el mundo; es precisamente por este motivo que el cuento de hadas resulta tan convincente para él. El cuento lo conforta mucho más que los esfuerzos por consolarlo basados en razonamientos y opiniones adultos. El pequeño confía en lo que la historia le cuenta, porque el mundo que ésta le presenta coincide con el suyo.

Sea cual sea nuestra edad, sólo serán convincentes para nosotros aquellas historias que estén de acuerdo con los principios subyacentes a los procesos de nuestro pensamiento. Si esto es cierto en cuanto al adulto, que ya ha aprendido a aceptar que hay más de un punto de referencia para comprender el mundo —aunque nos sea difícil, si no imposible, pensar en otro que no sea el nuestro—, lo es especialmente para el niño, puesto que su pensamiento es de tipo animista.

Como en todos los pueblos preliterarios y en los que la evolución ha llegado ya a la etapa literaria, «el niño supone que sus relaciones con el mundo inanimado son exactamente iguales que las que tiene con el mundo animado de las personas: acaricia el objeto de su agrado tal como haría con su madre; golpea la puerta que se ha cerrado violentamente ante él».[*] Hemos de añadir que el niño acaricia este objeto porque está convencido de que a esta cosa tan bonita le gusta,

---

[*] La cita que describe el pensamiento animista procede del artículo de Ruth Benedict, «Animism», en la *Encyclopedia of the Social Sciences,* Macmillan, Nueva York, 1948.

como a él, ser mimada; y, por otra parte, castiga a la puerta porque cree que ésta le ha golpeado deliberadamente, con mala intención.

Tal como Piaget afirma, el pensamiento del niño sigue siendo animista hasta la pubertad. Los padres y los profesores le afirman que las cosas no pueden sentir ni actuar; y por más que intenta convencerse de ello para complacer a los adultos, o para no hacer el ridículo, en el fondo el niño está seguro de la validez de sus propias ideas. Al estar sujeto a las enseñanzas racionales de los otros, el pequeño oculta su «verdadero conocimiento» en el fondo de su alma, permaneciendo fuera del alcance de la racionalidad. Sin embargo, puede ser formado e informado por lo que relatan los cuentos de hadas.

Para un niño de ocho años (citando un ejemplo de Piaget), el sol está vivo puesto que da luz (y, podríamos añadir, lo hace porque quiere). Para la mente animista del niño, una piedra está viva porque puede moverse, como ocurre cuando baja rodando por una colina. Incluso un niño de doce años y medio está convencido de que un riachuelo está vivo y tiene voluntad, porque sus aguas fluyen constantemente. Así pues, el sol, la piedra y el agua, para el niño, están poblados de seres parecidos a las personas, por lo tanto, sienten y actúan como éstas.*

Para el niño no hay ninguna división clara que separe los objetos de las cosas vivas; y cualquier cosa que tenga vida la tiene igual que nosotros. Si no comprendemos lo que nos dicen las rocas, los árboles y los animales, es porque no armonizamos suficientemente con ellos. Para el pequeño que intenta comprender el mundo, es más que razonable esperar respuestas de aquellos objetos que excitan su curiosidad. El niño está centrado en sí mismo y espera que los animales le hablen de las cosas que son realmente importantes para él, como sucede en los cuentos de hadas y como él mismo hace con los animales de verdad o de juguete. Cree sinceramente que los animales entienden y sienten junto a él, aunque no lo demuestren abiertamente.

Puesto que los animales vagan libre y tranquilamente por el mundo, es natural que en los cuentos de hadas estos mismos animales guíen al héroe en sus pesquisas que lo conducen a lugares lejanos. Si todo lo que se mueve está vivo, es lógico que el niño piense que el viento puede hablar y arrastrar al héroe hacia

---

* Para los diversos estadios del pensamiento animista en el niño, y el poder que ejerce sobre él a los doce años, véase Jean Piaget, *The Child's Concept of the World,* Harcourt, Brace, Nueva York, 1929.

donde éste pretende llegar, como en «Al este del sol y al oeste de la luna».* En el pensamiento animista no sólo los animales piensan como nosotros, sino que también las piedras están vivas; por lo tanto, el hecho de convertirse en una piedra significa simplemente que este ser tiene que permanecer silencioso e inmóvil durante algún tiempo. Siguiendo el mismo razonamiento, es perfectamente lógico que los objetos, antes silenciosos, empiecen a hablar, a dar consejos y a acompañar al héroe en sus andanzas. Desde el momento en que todas las cosas están habitadas por seres similares a todos los demás (sobre todo al del niño, que ha proyectado su propio espíritu a todas ellas), es totalmente posible que, debido a esta igualdad inherente, los hombres puedan convertirse en animales, o viceversa, como en «La bella y la bestia» o «El rey rana».† Si no existe una clara línea divisoria entre las cosas vivas y las cosas muertas, estas últimas pueden convertirse, también, en algo vivo.

Cuando los niños buscan, como los grandes filósofos, soluciones a las preguntas fundamentales —«¿Quién soy yo? ¿Cómo debo tratar los problemas de la vida? ¿En qué debo convertirme?»—, lo hacen a partir de su pensamiento animista. Al ignorar el niño en qué consiste su existencia, la primera cuestión que surge es «¿quién soy yo?».

Tan pronto como el niño empieza a deambular y explorar, comienza también a plantearse el problema de su identidad. Cuando examina su propia imagen reflejada en el espejo, se pregunta si lo que está viendo es realmente él, o si se trata de otro niño exactamente igual que él, situado detrás del espejo. Intenta, entonces, averiguar, examinándolo, si este otro niño es igual que él en todos los aspectos. Hace muecas, se pone de esta o aquella manera, se aleja del espejo y vuelve a él con un brinco para descubrir si el otro se ha ido o si todavía sigue allí. A los tres años de edad, un niño se ha enfrentado ya con el difícil problema de la identidad personal.

El niño se pregunta a sí mismo: «¿Quién soy yo? ¿De dónde vengo? ¿Cómo empezó a existir el mundo? ¿Quién creó al hombre y a los animales? ¿Cuál es la

---

* «Al este del sol y al oeste de la luna» es un cuento de hadas noruego. Se puede encontrar una traducción del mismo en Andrew Lang, *The Blue Fairy Book,* Longmans, Green, Londres, c. 1889.

† «La bella y la bestia» es una historia muy antigua, de la que se pueden encontrar múltiples versiones. Una de las más famosas es la de Madame Leprince de Beaumont que se halla en Iona y Peter Opie, *The Classic Fairy Tales,* Oxford University Press, Londres, 1974.
«El rey rana» es otra de las historias de los Hermanos Grimm.

finalidad de la vida?». En realidad, se plantea estas cuestiones, no de un modo abstracto, sino tal como le afectan a él. No se preocupa por si existe o no justicia para cada individuo, lo único que le inquieta es saber si *él* será tratado con justicia. Se pregunta quién o qué le lleva hacia la adversidad, y qué es lo que puede evitar que esto suceda. ¿Existen fuerzas benévolas además de los padres? ¿Son los padres fuerzas benévolas? ¿Cómo debería formarse a sí mismo y por qué? ¿Le queda todavía alguna esperanza si se ha equivocado? ¿Por qué le ha sucedido todo esto? ¿Qué significa esto para su futuro? Los cuentos de hadas proporcionan respuestas a todas estas cuestiones urgentes, y el niño es consciente de ellas sólo a medida que avanza la historia.

Desde el punto de vista adulto, y en términos de la ciencia moderna, las respuestas que ofrecen los cuentos de hadas están más cerca de lo fantástico que de lo real. De hecho, estas soluciones son tan incorrectas para muchos adultos —ajenos al modo en que el niño experimenta el mundo— que se niegan a revelar a sus hijos esa «falsa» información. Sin embargo, las explicaciones realistas son, a menudo, incomprensibles para los niños, ya que éstos carecen del pensamiento abstracto necesario para captar su sentido. Los adultos están convencidos de que, al dar respuestas científicamente correctas, clarifican las cosas para el niño. Sin embargo, ocurre lo contrario: explicaciones semejantes confunden al pequeño, le hacen sentirse abrumado e intelectualmente derrotado. Un niño sólo puede obtener seguridad si tiene la convicción de que comprende ahora lo que antes le contrariaba; pero nunca a partir de hechos que le supongan *nuevas* incertidumbres. Aunque acepte este tipo de respuestas, el niño llega incluso a dudar de que haya planteado la pregunta correcta. Si la respuesta carece de sentido para él, es que debe aplicarse a algún problema desconocido, pero no al que el niño había hecho referencia.

Por ello, es importante recordar que tan sólo resultan convincentes los razonamientos que son inteligibles en términos del conocimiento y preocupaciones emocionales del niño. El hecho de que la tierra flote en el espacio, que gire alrededor del sol atraída por la fuerza de la gravedad sin caer hacia él, del mismo modo que un niño cae al suelo, resulta sumamente confuso para él. El niño sabe, por su propia experiencia, que todo debe apoyarse o sostenerse en algo.
Únicamente una explicación basada en este conocimiento le hará sentir que sabe ya algo más acerca de la tierra en el espacio. Y aún más importante, le hará sentirse seguro en la tierra, pues el niño tiene necesidad de creer que este mundo está firmemente sujeto en su sitio. Por esta razón, encuentra una explicación

mucho más satisfactoria en un mito que cuenta que la tierra está sostenida por una tortuga, o que un gigante la aguanta.

Si un niño acepta como verdadero lo que sus padres le cuentan —que la tierra es un planeta firmemente asentado en su lugar correspondiente gracias a la gravedad—, imaginará que la gravedad no es más que una cuerda. Así, la explicación de los padres no habrá conducido a una mayor comprensión ni a un sentimiento de seguridad. Hace falta una considerable madurez intelectual para llegar a creer que puede haber estabilidad en la vida, cuando el suelo que uno pisa (el objeto más firme que nos rodea y en el que todo se apoya) da vueltas en torno a un eje invisible y a una velocidad increíble; gira alrededor del sol, y para colmo, se desliza por el espacio junto con todo el sistema solar. No he encontrado todavía ningún niño que haya podido comprender, antes de la pubertad, todos estos movimientos combinados, aunque algunos sean capaces de repetir exactamente esta información. Estos niños repiten automáticamente, como un loro, explicaciones que, de acuerdo con su propia experiencia del mundo, no son más que mentiras que han de creer como si fueran ciertas porque lo ha dicho un adulto. Como consecuencia, los niños desconfían de su propia experiencia y, por lo tanto, de sí mismos y de lo que su mente les sugiere. A finales dé 1973, era noticia el cometa Kohoutek. Por aquel entonces, un competente profesor de ciencias explicó el cometa a un reducido grupo de niños considerablemente inteligentes de segundo y tercer grados. Cada niño había recortado cuidadosamente un círculo de papel y había dibujado en él la trayectoria de los planetas alrededor del sol; una elipse de papel, unida al círculo mediante una hendidura, representaba el curso del cometa. Los niños me mostraron el cometa circulando en ángulo respecto a los planetas. Cuando les pregunté, los niños me dijeron que estaban sosteniendo el cometa en sus manos, mostrándome la elipse. Al preguntarles cómo podía estar también en el cielo el cometa que tenían en sus manos, quedaron perplejos. En su confusión se dirigieron a su profesor, quien, cuidadosamente, les explicó que lo que ahora tenían en sus manos, y que habían creado con tanto esfuerzo, no era más que un modelo de los planetas y del cometa. Los niños aseguraron que lo comprendían y, si se les preguntara de nuevo, volverían a dar esta misma respuesta. Pero, así como antes habían contemplado con orgullo este círculo con elipse que sostenían en sus manos, ahora habían perdido todo interés por él. Algunos arrugaron el papel y otros lo tiraron a la papelera. Mientras creyeron que aquellos trozos de papel eran el cometa, planearon todos llevar el modelo a casa para mostrarlo a sus padres, pero ahora ya no tenía ningún significado para ellos.

Al intentar que un niño acepte explicaciones científicamente correctas, los padres desestiman, demasiado a menudo, los descubrimientos científicos acerca de cómo funciona la mente del niño. Las investigaciones sobre los procesos mentales infantiles, especialmente las de Piaget, demuestran de modo harto convincente que el niño pequeño no es capaz de comprender los dos conceptos abstractos de permanencia de cantidad, y de reversibilidad; por ejemplo, no pueden entender que la misma cantidad de agua en un recipiente estrecho permanezca a un nivel superior que si la colocamos en otro más ancho, donde el nivel será inferior; así como tampoco ven que la resta es el proceso inverso a la suma. Hasta que no llegue a comprender estos procesos abstractos, el niño podrá experimentar el mundo sólo de modo subjetivo.*

Las explicaciones científicas requieren un pensamiento objetivo. Las investigaciones, tanto teóricas como experimentales, muestran que ningún niño, por debajo de la edad escolar, es realmente capaz de captar estos dos conceptos, sin los cuales todo pensamiento abstracto resulta imposible. En su más temprana edad, hasta los ocho o diez años, el niño sólo puede desarrollar conceptos sumamente personalizados sobre lo que experimenta. Por ello, es natural que el niño vea la tierra como una madre o una diosa, o por lo menos como una gran morada, ya que las plantas que en ella crecen lo alimentan, al igual que hizo el pecho materno.

Incluso un niño pequeño sabe, de algún modo, que ha sido creado por sus padres; por lo tanto, es muy importante para él averiguar que, a semejanza suya, todos los hombres, vivan donde vivan, han sido creados por una figura sobrehumana no muy diferente de sus padres: algún dios o diosa. Naturalmente, el niño cree que existe algo parecido a los padres, que cuidan de él y le proporcionan todo lo necesario, aunque mucho más poderoso, inteligente y digno de confianza —un ángel de la guarda—, que hace esto mismo en el mundo.

Así pues, el niño experimenta el mundo a semejanza de sus padres y de lo que ocurre en el seno de su familia. Los antiguos egipcios, al igual que las criaturas, veían el cielo y el firmamento como un símbolo materno (Nut) que se extendía sobre la tierra para protegerla, cubriéndola serenamente a ella y a los

---

* Podemos encontrar un resumen de las teorías de Piaget en J. H. Flavell, *The Developmental Psychology of Jean Piaget,* Van Nostrand, Princeton, 1963.

hombres.[*] Lejos de impedir que, posteriormente, el hombre desarrolle una explicación más racional del mundo, esta noción ofrece seguridad donde y cuando más se necesita: una seguridad que, llegado el momento, permite una visión verdaderamente racional del mundo. La vida en un pequeño planeta rodeado de un espacio ilimitado es, para el niño, horriblemente solitaria y fría; exactamente lo contrario de lo que, según él, debería ser la vida. Esta es la razón por la que los antiguos necesitaban sentirse protegidos y abrigados por una envolvente figura materna. Despreciar una imagen protectora de este tipo, como simples proyecciones de una mente inmadura, es privar al niño de un aspecto de la seguridad y confort duraderos que necesita.

En realidad, la noción de un cielo-madre protector puede coartar a la mente si uno se aferra a ella durante mucho tiempo. Ni las proyecciones infantiles ni la dependencia en las imágenes protectoras —tales como el ángel de la guarda que vela por nosotros cuando estamos dormidos o durante la ausencia de nuestra madre— ofrecen una verdadera seguridad; pero, visto que uno mismo no puede proporcionarse una seguridad completa, es preferible utilizar las imágenes y proyecciones que carecer de seguridad. Si se experimenta durante un período suficientemente largo, esta seguridad (en parte, imaginada) permite al niño desarrollar un sentimiento de confianza en la vida, necesario para poder confiar en sí mismo; dicho sentimiento es básico para que aprenda a resolver sus problemas vitales a través de una creciente capacidad racional. A veces el niño reconoce que lo que ha tomado como literalmente cierto —la tierra como madre— no es más que un símbolo.

Por ejemplo, un niño que ha aprendido, gracias a los cuentos de hadas, que lo que al principio parecía un personaje repulsivo y amenazador puede convertirse mágicamente en un buen amigo, está preparado para suponer que un niño extraño, al que teme, puede pasar a ser un compañero deseable en vez de parecer una amenaza. El hecho de creer en la «verdad» del cuento de hadas le da valor para no dejarse acobardar por la forma en que esta persona extraña se le aparece al principio. Cuando recuerda que el héroe de numerosos cuentos triunfa en la vida por atreverse a proteger a una figura aparentemente desagradable, el niño cree que también a él puede sucederle este hecho mágico.

---

[*] Podemos hallar comentarios referentes a la diosa Nut en Erich Neumann, The *Great Mother,* Princeton University Press, Princeton, 1955. «Al igual que la gran bóveda del cielo, protege a sus criaturas sobre la tierra, como una gallina abriga a sus polluelos». En la parte superior del sarcófago egipcio de Uresh-Nofer (XXX dinastía), Museo Metropolitano de Nueva York, podemos ver cómo se la representaba.

He tenido ocasión de observar muchos ejemplos en los que, especialmente al final de la adolescencia, se necesita creer, durante algún tiempo, en la magia para compensar la privación a la que, prematuramente, ha estado expuesta una persona en su infancia debido a la violenta realidad que la ha constreñido. Es como si estos jóvenes sintieran que se les presenta ahora su última oportunidad para recuperarse de una grave deficiencia en su experiencia de la vida; o que, sin haber pasado por un período de creencia en la magia, serán incapaces de enfrentarse a los rigores de la vida adulta. Muchos jóvenes que hoy en día buscan un escape en las alucinaciones producidas por la droga, que se ponen de aprendices de algún gurú, que creen en la astrología, que practican la «magia negra» o que de alguna manera huyen de la realidad, abandonándose a ensueños diurnos sobre experiencias mágicas que han de transformar su vida en algo mejor, fueron obligados prematuramente a enfrentarse a la realidad, con una visión semejante a la de los adultos. El intentar evadirse así de la realidad tiene su causa más profunda en experiencias formativas tempranas que impidieron el desarrollo de la convicción de que la vida puede dominarse de forma realista.

Parece que el individuo desea repetir, a lo largo de su vida, el proceso implicado históricamente en la génesis del pensamiento científico. En el curso de la historia, vemos que el hombre se servía de proyecciones emocionales —como los dioses— nacidas de esperanzas y ansiedades inmaduras, para explicar el hombre, su sociedad y el universo; estas explicaciones le prestaban un cierto sentimiento de seguridad. Entonces, poco a poco, gracias a su progreso social, científico y tecnológico, el hombre comenzó a liberarse de su constante temor por la propia existencia. Sintiéndose ya más seguro en el mundo, y también de sí mismo, el hombre pudo empezar a cuestionarse la validez de las imágenes que había utilizado en el pasado como instrumentos explicativos. A partir de aquel momento, las proyecciones «infantiles» del hombre fueron desapareciendo hasta ser sustituidas por explicaciones racionales. Sin embargo, este proceso no se da, de ningún modo, sin fantasías. En períodos intermedios difíciles y de tensión, el hombre vuelve a buscar consuelo en la noción «infantil^; de que él y su lugar de residencia son el centro del universo.

Traducido a términos de conducta humana, cuanto más segura se siente una persona en el mundo, tanto menos necesitará apoyarse en proyecciones «infantiles» — explicaciones míticas o soluciones de cuentos de hadas para los eternos problemas vitales— y más podrá buscar explicaciones racionales. Cuanto más seguro de sí mismo se siente un hombre, tanto menos le cuesta aceptar una explicación que afirme que su mundo tiene muy poca importancia en el cosmos. No

obstante, una vez se siente realmente importante en su entorno humano, poco le preocupa ya el papel que su planeta puede desempeñar dentro del universo. Por otra parte, cuanto más inseguro se siente uno de sí mismo y de su lugar en el mundo inmediato, tanto más se retrae, a causa del temor, o se dirige hacia el exterior para conquistar el espacio. Es exactamente lo contrario de explorar sin una seguridad que libere nuestra curiosidad.

Por estas mismas razones, un niño, mientras no esté seguro de si su entorno humanó lo protegerá, necesita creer que existen fuerzas superiores que velan por él, como el ángel de la guarda, y que, además, el mundo y su propio lugar en él son de vital importancia. Aquí vemos una cierta conexión entre la capacidad de la familia para proporcionar una seguridad básica y la facilidad del niño para comprometerse en investigaciones racionales al ir haciéndose mayor.

Antes, cuando los padres creían ciegamente que las historias bíblicas resolvían el enigma y objetivo de nuestra existencia, resultaba mucho más sencillo el procurar que el niño se sintiera seguro. Se suponía que la Biblia contenía la respuesta a las cuestiones más acuciantes: en ella el hombre aprendía todo lo que necesitaba para comprender el mundo, la creación y, sobre todo, cómo comportarse en él. En el mundo occidental, la Biblia proporcionó también arquetipos para la imaginación del hombre. Pero por muy rica que fuera la Biblia en historias, éstas no eran, incluso durante las épocas más religiosas, lo suficientemente adecuadas como para colmar todas las necesidades psíquicas del hombre.

Ello se debe a que tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento y las historias de los santos brindan respuestas a cuestiones sobre cómo llevar una vida virtuosa, pero sin ofrecer, en ningún momento, soluciones a los problemas planteados por la parte más enigmática de nuestra personalidad. Las historias bíblicas sugieren una única solución a estos aspectos asociales del inconsciente: la represión de estos (inaceptables) impulsos. Los niños, al no tener las presiones del ello bajo el control consciente, necesitan historias que les permitan, como mínimo, satisfacer estas tendencias «perversas» en su fantasía, e imaginar modelos específicos para sublimarlas.-

Explícita e implícitamente, la Biblia nos habla de las exigencias de Dios para con los hombres. Aun cuando se nos diga que causa mayor regocijo la conversión de un pecador que la virtud de un hombre que nunca erró, el mensaje es que debemos llevar una vida recta, sin tomar cruel venganza en aquellos a quienes odiamos. Tal como se nos muestra en la historia de Caín y Abel, en la Biblia no se profesa simpatía alguna por las angustias de la rivalidad fraterna; solamente

hallamos el aviso de que, si influimos en ella, las consecuencias pueden ser devastadoras.

Sin embargo, lo que más necesita el niño, cuando se encuentra acosado por los celos de su hermano, es el permiso para poder sentir que lo que él experimenta está plenamente justificado por la situación en la que se halla. Para soportar los remordimientos de la envidia, el niño ha de ser animado a inventar fantasías en las que, algún día, llegará a superar su conflicto; entonces podrá ya dominar la situación, puesto que está convencido de que el futuro arreglará las cosas de modo justo. Ante todo, el niño precisa del crecimiento, del duro trabajo y de la madurez para mantener la frágil creencia de que, así, llegará algún día a alcanzar la victoria definitiva. Si sabe que sus actuales sufrimientos serán recompensados en el futuro, no tiene por qué actuar impulsado por los celos que siente en este momento, como hizo Caín.

Los cuentos de hadas, como las historias bíblicas y los mitos, componen la literatura que ha educado a todo el mundo —tanto niños como, adultos— durante casi toda la existencia humana. Muchas de las historias contenidas en la Biblia son comparables a los cuentos de hadas, si exceptuamos el hecho de que Dios es el tema central. En el relato de Jonás y la ballena, por ejemplo, Jonás intenta huir de las demandas de su super-yo (de su conciencia) para que luche contra la inmoralidad de las gentes de Nínive. Las vicisitudes por las que pasa su personalidad son, como en la mayoría de los cuentos de hadas, un arriesgado viaje en el que él mismo debe ponerse a prueba.

Este viaje de Jonás a través del mar lo conduce al vientre de un enorme pez. Allí, ante aquel inmenso peligro, Jonás descubre una moral más elevada, un yo superior, y, renaciendo así prodigiosamente, vuelve dispuesto ya a enfrentarse a las rigurosas exigencias de su super-yo. No obstante, este renacimiento solo no completa su verdadera existencia humana: el no ser esclavo del ello ni del principio del placer (eludiendo arduas tareas al intentar escapar de su influencia) ni del super-yo (deseando la destrucción de la ciudad inmoral) significa haber alcanzado la verdadera libertad, una identidad superior. Jonás sólo consigue su completa calidad humana después de liberarse de las instancias de su mente. Al abandonar la ciega obediencia al ello y al super-yo, logra reconocer la sabiduría de Dios juzgando al pueblo de Nínive, no según las estructuras rígidas del super-yo de Jonás, sino de acuerdo con las debilidades humanas.

Satisfacción sustitutiva frente a reconocimiento consciente

Como todas las grandes artes, los cuentos de hadas deleitan e instruyen al mismo tiempo; su don especial es que lo hacen en términos que afectan directamente a los niños. En el momento en que estas historias tienen un mayor significado para el niño, el problema más importante que éste tiene es poner orden en el caos interno de su mente, de manera que pueda entenderse mejor a sí mismo; lo que debe preceder necesariamente a todo intento de congruencia entre lo que percibe y el mundo externo.

Las historias «verdaderas» acerca del mundo «real» pueden proporcionar, a menudo, una útil e interesante información. No obstante, la manera en que se desarrollan estas historias es tan ajena al modo en que funciona la mente del niño antes de llegar a la pubertad, como lo son, a su vez, los acontecimientos sobrenaturales del cuento de hadas respecto al modo en que la mente madura concibe el mundo.

Las historias estrictamente realistas van contra las experiencias internas del niño; él les prestará atención y quizá pueda obtener algo de ellas, pero nunca extraerá ningún significado personal que trascienda su contenido evidente. Dichas historias informan sin enriquecer, cosa que, por desgracia, vale también para gran parte de lo que se aprende en la escuela. El conocimiento real de los hechos sólo beneficia a la personalidad total cuando se convierte en «conocimiento personal».[*†] El negar las historias realistas a los niños sería tan estúpido como prohibir los cuentos de hadas; hay un lugar importante para cada uno de ellos en la vida del niño. Las historias realistas resultan, por sí solas, algo completamente inútil. Sin embargo, cuando se combinan con una orientación amplia y psicológicamente

---

[*] «El acto de conocer incluye una apreciación, un coeficiente personal que da forma a todo conocimiento real», escribe Michael Polanyi. Si un importante científico tiene que confiar en un grado considerable de «conocimiento personal», parece evidente que los niños no podrán adquirir un conocimiento verdaderamente significativo para ellos, si antes no le han dado forma mediante la introducción de sus coeficientes personales.

[†] Michael Polanyi, *Personal Knowledge,* University of Chicago Press, Chicago, 1958.

correcta referida a los cuentos, el niño recibe una información que se dirige a las dos partes de su personalidad en desarrollo: la racional y la emocional.

Los cuentos de hadas tienen algunos rasgos parecidos a los de los sueños, pero no a los sueños de los niños, sino a los de los adolescentes o adultos. Por muy sobrecogedores e incomprensibles que sean los sueños de un adulto, todos sus detalles tienen sentido cuando se analizan, y permiten que el que sueña comprenda lo que atormenta a su inconsciente. Al examinar los propios sueños, una persona puede llegar a comprenderse mucho mejor a sí misma, a través de la captación de aspectos de su vida mental a los que no había prestado atención o que habían sido distorsionados, negados o ignorados anteriormente. Al tener en cuenta el importante papel que estos deseos, necesidades, pulsiones y ansiedades inconscientes juegan en la conducta, la nueva percepción de sí misma que una persona consigue a partir de sus sueños le permite obtener unos resultados mucho más valiosos.

Los sueños de los niños son muy sencillos: satisfacen sus deseos y dan forma tangible a sus ansiedades. Por ejemplo, un niño sueña que un animal devora a una persona o que lo golpea brutalmente. Los sueños de un niño tienen un contenido inconsciente apenas alterado por su yo; las funciones mentales superiores casi no intervienen en la elaboración del sueño. Por esta razón, los niños no pueden ni deben analizar sus sueños. El yo de un niño todavía es débil y está en proceso de formación. Particularmente antes de la edad escolar, el niño tiene que luchar continuamente para evitar que las presiones de sus deseos se impongan sobre su personalidad total; debe librar una batalla en contra de los poderes del inconsciente, de la que, a menudo, sale derrotado.

Esta lucha, que nunca está ausente por completo de nuestras vidas, sigue siendo, en la adolescencia, una batalla sin resolver, a pesar de que, con el paso del tiempo, tenemos que luchar también contra las tendencias irracionales del super-yo. A medida que vamos creciendo, las tres instancias de la mente—ello, yo y super-yo— se articulan y se separan una de otra cada vez con mayor claridad, pudiendo cada una de ellas interrelacionarse con las otras dos, sin que el inconsciente se imponga al consciente. Las acciones del yo para controlar al ello y al super-yo son cada vez más variadas, y los esfuerzos que los individuos mentalmente sanos llevan a cabo, en el curso normal de las cosas, ejercen un control efectivo sobre su interacción.

Sin embargo, cuando el inconsciente de un niño pasa a primer plano, domina inmediatamente a la personalidad total. Lejos de fortalecerse al reconocer el contenido caótico del inconsciente, el yo del niño se debilita con este contacto

directo, puesto que se ve totalmente dominado. Por esta razón debe el niño externalizar sus procesos internos si quiere captarlos, por no decir controlarlos. Tiene que distanciarse, de alguna manera, del contenido de su inconsciente, viéndolo así como algo externo, para conseguir algún dominio sobre él.

En el juego normal, se usan objetos, como muñecas y animales de trapo, para encarnar diversos aspectos de la personalidad del niño que son demasiado complejos, inaceptables y contradictorios para poder manejarlos. Esto hace posible que el yo del niño domine de algún modo estos elementos, cosa que no puede hacer cuando las circunstancias le exigen o le obligan a reconocerlos como proyecciones de sus propios procesos internos.

Algunas pulsiones inconscientes de los niños pueden expresarse mediante el juego. Algunas, sin embargo, no lo permiten porque son demasiado complejas y contradictorias, o demasiado peligrosas y no aceptadas socialmente. Por ejemplo, los sentimientos del Genio cuando se le encierra en la tinaja, como hemos visto antes, son tan ambivalentes, violentos y potencialmente destructivos, que un niño no podría comprenderlos hasta el punto de externalizarlos mediante los mismos, y porque las consecuencias serían, quizá, demasiado peligrosas. En este caso, el conocimiento de los cuentos de hadas es una gran ayuda para el niño, puesto que representa muchas de estas historias en sus juegos. No obstante, sólo podrá hacerlo después de haberse familiarizado con ellas, ya que él mismo no hubiera podido inventarlas.

Por ejemplo, a la mayoría de los niños les encanta representar la «Cenicienta», aunque sólo después de que el cuento ha pasado ya a formar parte de su mundo imaginario, incluyendo, especialmente, el final feliz que soluciona la enorme rivalidad fraterna. Es imposible que un niño pueda imaginar que será rescatado o que aquellos que él está convencido que le desprecian y que tienen un poder sobre él llegarán a reconocer su superioridad. No es probable que una chica, que en un momento determinado está convencida de que su madre (madrastra) perversa es la causa de todos sus males, pueda imaginar, por sí sola, que todo va a cambiar súbitamente. Pero cuando se le sugiere la idea a través de «Cenicienta», puede llegar a creer que en cualquier momento una (hada) madrina bondadosa vendrá a salvarla, puesto que el cuento le dice, de manera convincente, que así será.

Un niño puede dar forma a sus deseos profundos, de manera indirecta, prodigando cuidados a un juguete o a un animal real como si fuera un niño, en el caso del deseo edípico de tener un hijo con la madre o el padre. Al hacer esto, el niño satisface, a través de la externalización del deseo, una necesidad

experimentada intensamente. El hecho de ayudar al niño a ser consciente de lo que la muñeca o el animal representan para él, y de lo que está expresando en su juego —como ocurre con la interpretación psicoanalítica del material del sueño de un adulto—, produce en el niño una confusión que no puede resolver a su edad. La razón es que el pequeño no posee todavía un sentido de identidad lo suficientemente estable. Antes de que se afirme una identidad masculina o femenina, el reconocimiento de deseos complicados, destructivos o edípicos, contrarios a una identidad sólida, pueden debilitarla o incluso destruirla.

A través del juego con una muñeca o con un animal, un niño puede satisfacer, de manera sustitutiva, el deseo de dar a luz o de cuidar un bebé; y esto puede hacerlo tanto un niño como una niña. No obstante, contrariamente a lo que ocurre con las niñas, un niño sólo podrá obtener una gratificación psicológica jugando a muñecas en tanto no se le hagan reconocer los deseos inconscientes que satisface con ello.

Se puede aducir que sería positivo que los niños reconocieran conscientemente este deseo de dar a luz. Opino que el hecho de que un niño sea capaz de influir sobre su deseo inconsciente, jugando a muñecas, es bueno para él y debería aceptarse como algo positivo. Esta externalización de pulsiones inconscientes puede ser muy valiosa, pero se convierte en algo peligroso si el reconocimiento del significado inconsciente de la conducta llega a la conciencia antes de haberse alcanzado una madurez suficiente como para sublimar los deseos que no se pueden satisfacer en la realidad.

Algunas muchachas se sienten ligadas a los caballos; juegan con caballos de juguete y elaboran complicadas fantasías acerca de los mismos. Cuando crecen, y tienen ocasión de hacerlo, sus vidas parecen girar alrededor de caballos reales, a los que cuidan con mucho cariño y de los que parecen inseparables. La investigación psicoanalítica ha puesto en evidencia que esta compleja relación con los caballos puede expresar diversas necesidades emocionales que la chica intenta satisfacer. Por ejemplo, al dominar a este poderoso animal, puede llegar a sentir que controla al macho, a la sexualidad animal que está dentro de ella. Imaginemos qué sucedería con el placer que una chica siente al montar (teniendo en cuenta el respeto que siente por sí misma), si llegara a ser consciente del deseo que expresa con su acción. Se destruiría, se la habría despojado de una sublimación inofensiva y placentera, y quedaría reducida, a sus propios ojos, a una persona despreciable. Al mismo tiempo, sentiría una intensa presión para intentar encontrar una salida adecuada a tales pulsiones internas y, por lo tanto, es posible que no consiguiera dominarlas.

En cuanto a los cuentos de hadas, se puede decir que el niño que no se pone en contacto con esta literatura tiene tanta mala suerte como la chica, deseosa de descargar sus pulsiones internas mediante los caballos, a la que se priva de este placer inocente. Un niño que llega a ser consciente de lo que representan las figuras de los cuentos en su propia psicología se ve despojado de un recurso que necesita y se siente como destruido cuando se da cuenta de los deseos, ansiedades y sentimientos negativos que lo invaden. Como hemos visto en el ejemplo de los caballos, también los cuentos de hadas pueden ser muy útiles para el niño; incluso pueden hacer que una vida insoportable adquiera el aspecto de algo que vale la pena, con tal de que el niño no sepa lo que tales historias significan para él, desde el punto de vista psicológico.

Aunque un cuento tenga algunos rasgos parecidos a los de los sueños, su gran ventaja respecto a éstos es que tiene una estructura consistente, con un principio bien definido y un argumento que avanza hacia una solución final satisfactoria. El cuento de hadas tiene también otras ventajas importantes comparado con las fantasías individuales. Una de ellas es el hecho de que, sea cual sea el contenido de un cuento —que puede correr paralelo a las fantasías íntimas del niño, tanto si son edípicas, como sádicas y vengativas, o de desprecio hacia un progenitor—, se puede hablar abiertamente de los cuentos, porque el
niño no necesita guardar el secreto de sus sentimientos sobre lo que ocurre en la historia, ni sentirse culpable por disfrutar de estos pensamientos. El cuerpo del héroe del cuento de hadas puede llevar a cabo verdaderos milagros. Al identificarse con él, cualquier niño puede compensar con su fantasía, y a través de la identificación, todos los déficits, reales o imaginarios, de su propio cuerpo. Puede tener la fantasía de que también él, al igual que el héroe, es capaz de subir hasta el cielo, de derribar gigantes, de cambiar su apariencia, de convertirse en la persona más poderosa o hermosa del mundo; en resumen, puede hacer que su cuerpo sea y haga todo lo que él desee. Después de haber satisfecho sus deseos más intensos mediante la fantasía, el niño puede sentirse mucho más conforme con su propio cuerpo. El cuento proyecta incluso esta aceptación de la realidad por parte del niño, porque, aunque a lo largo de la historia se vayan produciendo transfiguraciones extraordinarias en el cuerpo del héroe, éste se convierte de nuevo en un simple mortal cuando la lucha ha terminado. Al acabar la historia, ya no se menciona la belleza o la fuerza sobrenatural del protagonista, cosa que no sucede con el héroe mítico, que conserva para siempre sus características sobrehumanas. Una vez que el héroe del cuento ha alcanzado su verdadera identidad al final de la historia (y, con ello, la seguridad interna en sí mismo, en su cuerpo, su vida y su posición en la

sociedad), es feliz de la manera que es, y, en todos los aspectos, deja de ser algo extraordinario.

Para que el cuento consiga resultados positivos en cuanto a externalización, el niño no debe percibir las pulsiones inconscientes a las que responde cuando hace de las soluciones de la historia las suyas propias.

El cuento empieza cuando el niño se encuentra en un momento de su vida, en el que permanecería fijado sin la ayuda de la historia: los sentimientos serían negados, rechazados o degradados. Entonces, usando procesos de pensamiento que le son propios —contrariamente a la racionalidad del adulto—, la historia le abre unas espléndidas perspectivas que permiten al niño superar las sensaciones momentáneas de completa desesperación. Para creerse la historia y para hacer que su apariencia optimista pase a formar parte de su experiencia del mundo, el niño necesita oírla muchas veces. Si además la escenifica, esto la hace mucho más «verdadera» y «real»

El niño *siente* cuál de los muchos cuentos es real para su situación interna del momento (a la que es incapaz de enfrentarse por sí solo), y siente también cuándo la historia le proporciona un punto de apoyo en que basarse cuando tiene un problema complejo. Pero este reconocimiento casi nunca se hace inmediatamente después de haber oído el cuento por primera vez, puesto que algunos de sus elementos son demasiado extraños, cosa necesaria para dirigirse a las emociones más íntimas.

Un niño será capaz de sacar el máximo provecho de lo que la historia le ofrece en cuanto a comprensión de sí mismo y en cuanto a su experiencia del mundo, sólo después de haberlo oído repetidas veces y de haber dispuesto del tiempo y de las oportunidades suficientes para hacerlo. Sólo entonces las asociaciones libres del niño referentes a la historia le proporcionarán su propio significado personal del cuento y le ayudarán, así, a enfrentarse a los problemas que lo torturan. Cuando un niño oye un cuento por primera vez, no puede, por ejemplo, atribuirse el papel de una figura del sexo opuesto. Se requiere tiempo y

una elaboración personal para que una chica pueda identificarse con Jack en «Jack y las habichuelas mágicas» y un chico ponerse en el lugar de «Nabiza».* †

He conocido niños que, después de contarles un cuento, decían «me gusta», y por eso sus padres les contaban otro, pensando que este nuevo cuento aumentaría su placer. Pero el comentario del niño expresa, probablemente, una vaga sensación de que esta historia tiene algo importante que decirle, algo que se escapará si no se le repite el relato y no se le da tiempo a captarlo. Si los pensamientos del niño se dirigen, de manera prematura, hacia una nueva historia, se puede anular el impacto de la primera; mientras que si se tarda más en hacerlo, este impacto puede aumentarse.

Cuando se leen cuentos a los niños, en clase o en la biblioteca durante la hora de estudio, los críos parecen fascinados. Pero, a menudo, no se les da la oportunidad de reflexionar sobre los relatos ni de reaccionar de ninguna manera; se les hace empezar inmediatamente otra actividad o bien se les cuenta una historia diferente, que diluye o destruye la impresión que había causado el primer cuento. Al hablar con los niños después de una experiencia así, parece que no se le hubiera contado ninguna historia puesto que no les ha hecho efecto alguno. Pero cuando el narrador da tiempo a los niños para meditar sobre el relato, para sumergirse en la atmósfera que se les crea al oírlo, y cuando se les anima a hablar de ello, la conversación revela que el cuento ofrece muchas posibilidades desde el punto de vista emocional e intelectual, por lo menos para un gran número de niños.

---

* En este punto los cuentos se pueden comparar una vez más con los sueños, aunque tenga que hacerse con un cuidado extremo puesto que el sueño es la expresión más personal del inconsciente y de las experiencias de una persona concreta, mientras que el cuento es la forma imaginaria que han tomado los problemas humanos más o menos universales, al ir pasando, dichas historias, de generación en generación.
El significado de un sueño que vaya más allá de las meras fantasías de satisfacción de deseos casi nunca se puede comprender la primera vez que se evoca. Los sueños que son el resultado de complejos procesos inconscientes necesitan una profunda reflexión antes de llegar a una comprensión de su significado latente. Para encontrar un sentido profundo a lo que en un principio parecía absurdo o muy sencillo, se requieren cambios de énfasis, una meditación repetida y detallada sobre todas las características del sueño, ordenándolas de manera distinta a como se recuerdan, además de muchas otras cosas. Sólo cuando observamos repetidamente los rasgos, que antes parecían confusos, insustanciales, imposibles o incluso absurdos, empezamos a captar las claves básicas que nos permiten comprender el sueño. Para que un sueño llegue a su significado profundo, debemos acudir, a menudo, a otro material imaginativo para completar su comprensión. Por esta razón recurrió Freud a los cuentos de hadas al intentar dilucidar los sueños del Hombre Lobo.
En psicoanálisis, las asociaciones libres constituyen un método para conseguir claves adicionales que nos permitan llegar al significado de uno u otro detalle. También en los cuentos de hadas son necesarias las asociaciones del niño para que la historia adquiera su máxima importancia a nivel personal. Asimismo otros cuentos que el niño haya oído le proporcionarán un material adicional de fantasía y tendrán un mayor significado para él.

† Sigmund Freud, «Historia de una neurosis infantil», *op. cit.*

Al igual que se hacía con los pacientes de la medicina hindú, a los que se pedía que reflexionaran sobre un cuento para encontrar una solución a la confusión interna que obnubilaba sus pensamientos, también debe concederse al niño la oportunidad de apropiarse poco a poco de un cuento, aportando sus propias asociaciones en y dentro de él.

Esta es la razón por la que los libros de cuentos con ilustraciones, que prefieren actualmente tanto los adultos como los niños, no sirven para satisfacer las necesidades de éstos. Las ilustraciones distraen más que ayudan. Los estudios de libros ilustrados demuestran que los dibujos apartan del proceso de aprendizaje más de lo que contribuyen a él, porque estas imágenes dirigen la imaginación del niño por derroteros distintos de cómo él experimentaría la historia. Este tipo de cuentos pierde gran parte del contenido del significado personal que el niño extraería al aplicar únicamente sus asociaciones visuales a la historia, en lugar de las del dibujante.[*]

Tolkien pensaba también que «aunque sean buenas por sí mismas, las ilustraciones no favorecen a los cuentos... Si un relato dice, "subió a una colina y vio un río en el valle", el ilustrador puede captar, o casi captar, su propia visión de esa escena, pero todo el que escucha estas palabras tendrá su propia imagen, formada por todas las colinas, ríos y valles que haya visto, pero, especialmente, por La Colina, El Río y El Valle que fueron para él la primera encarnación de dicha palabra».[†] Por esta razón, un cuento pierde gran parte de su significado personal cuando se da cuerpo a sus personajes y acontecimientos, no a través de la imaginación del niño, sino de la del dibujante. Los detalles concretos, procedentes de su vida particular, con los que la mente del oyente ilustra una historia que lee o que se le cuenta, hacen de la historia una experiencia mucho más personal. Tanto los adultos como los niños prefieren que otra persona se encargue de la tarea de imaginar la escena del relato. Pero si permitimos que un dibujante determine

[*] Aunque no conozco ninguna obra que mencione lo que las ilustraciones de los cuentos de hadas pueden llegar a distraer, este hecho queda ampliamente demostrado en otro tipo de lecturas. Véase, por ejemplo, S. J. Samuels, «Attention Process in Reading: The Effect of Pictures on the Acquisition of Reading Responses», *Journal of Educational Psychology,* vol. 58 (1967), y su revisión de otros estudios sobre este mismo tema: «Effects of Pictures on Learning to Read, Comprehension, and Attitude», *Review of Educational Research,* vol. 40 (1970).

[†] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf,* Houghton Mifflin, Boston, 1965.

nuestra imaginación, la historia deja de ser nuestra y pierde gran parte de su significado personal.

Cuando preguntamos a los niños, por ejemplo, qué aspecto tiene el monstruo de una historia, se producen las variantes más diversas: grandes figuras parecidas a seres humanos, unas parecidas a animales, otras que combinan ciertas características humanas y animales, etc.; y cada uno de estos detalles tiene un gran significado para la persona que creó en su mente esta realización imaginativa concreta. Sin embargo, perdemos este significado si vemos el monstruo tal como lo pintó el artista a su manera, limitado a su imaginación, que es mucho más completa comparada con nuestra propia imagen, vaga e indeterminada. Puede ser que, entonces, la idea del monstruo nos deje completamente impasibles, que no tenga nada importante que comunicarnos o bien que nos aterrorice sin evocar ningún significado profundo más allá de la ansiedad.

La importancia de la externalización

Personajes y acontecimientos fantásticos

La mente de un niño contiene una colección de impresiones que, a menudo, crece rápidamente, están mezcladas y sólo parcialmente integradas: algunas constituyen aspectos de la realidad vistos con acierto, pero la mayoría de estos elementos están dominados por la fantasía. Ésta llena las grandes lagunas de la comprensión infantil, debidas a la falta de madurez de su pensamiento y a la carencia de información adecuada. Otras distorsiones son consecuencia de pulsiones internas que llevan a interpretaciones equivocadas de las percepciones del niño.

El niño normal empieza a fantasear con algún segmento de la realidad, observado más o menos correctamente, que pueda evocar en él necesidades o ansiedades tan fuertes hasta el punto de verse arrastrado por ellas. Las cosas, a menudo, se confunden en su mente de tal manera que el niño es totalmente incapaz de ordenarlas. Pero se necesita un método para que esta incursión en la fantasía nos devuelva a la realidad, no más débiles, sino más fuertes.

Los cuentos de hadas, siguiendo el mismo proceso que la mente infantil, ayudan al niño porque le muestran la comprensión que puede surgir y, de hecho surge, de toda esta fantasía. Estas historias, al igual que la imaginación del niño, empiezan normalmente de una manera realista: una madre que envía a su hija a visitar a la abuela («Caperucita Roja»); los problemas de una pareja para dar de comer a sus hijos («Hansel y Gretel»); un pescador que intenta, en vano, atrapar algún pez («El pescador y el genio»). Es decir, el relato comienza con una situación real y, de alguna manera, problemática.

Un niño, enfrentado a los problemas y hechos sorprendentes de cada día, es estimulado por su educación a entender el cómo y el porqué y a buscar salidas válidas a estas situaciones. No obstante, puesto que su racionalidad tiene todavía poco control sobre su inconsciente, la imaginación del niño lo domina bajo la presión de sus emociones y conflictos no resueltos. Cuando surge su capacidad de

razonamiento, se ve pronto invadida por ansiedades, esperanzas, temores, deseos, amor y odio, que se entrometen en todo lo que el niño empieza a pensar.

El cuento de hadas, aunque pueda chocar con el estado psicológico de la mente infantil —con sentimientos de rechazo cuando se enfrenta a las hermanastras de Cenicienta, por ejemplo—, no contradice nunca su realidad física. Es decir, un niño nunca tiene que sentarse entre cenizas, como Cenicienta, ni es abandonado deliberadamente en un frondoso bosque, como Hansel y Gretel, porque una realidad física similar sería demasiado terrorífica para el niño y «perturbaría la comodidad del hogar», mientras que el hecho de dar este bienestar es, precisamente, uno de los objetivos de los cuentos.

El niño que está familiarizado con los cuentos de hadas comprende que éstos le hablan en el lenguaje de los símbolos y no en el de la realidad cotidiana. El cuento nos transmite la idea, desde su principio y, a través del desarrollo de su argumento, hasta el final, de que lo que se nos dice no son hechos tangibles ni lugares y personas reales. En cuanto al niño, los acontecimientos de la realidad llegan a ser importantes a través del significado simbólico que él les atribuye o que encuentra en ellos.

«Érase una vez», «en un lejano país», «hace más de mil años», «cuando los animales hablaban», «érase una vez un viejo castillo en medio de un enorme y frondoso bosque», estos principios sugieren que lo que sigue no pertenece al aquí y al ahora que conocemos. Esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. Viejos castillos, oscuras cuevas, habitaciones cerradas en las que está prohibida la entrada, bosques impenetrables, sugieren que algo oculto nos va a ser revelado, mientras el «hace mucho tiempo» implica que vamos a aprender cosas sobre acontecimientos de tiempos remotos.

Los Hermanos Grimm no hubieran podido empezar su colección de cuentos con una frase más significativa que la que da comienzo a su primer relato «El rey rana». Dice así: «En tiempos remotos, cuando bastaba desear una cosa para que se cumpliera, vivía un rey, cuyas hijas eran muy hermosas; la más pequeña era tan bella que el sol, que ha visto tantas cosas, se quedaba extasiado cada vez que iluminaba su cara». Este principio localiza la historia en una época típica de los cuentos: tiempo remoto en que creíamos que nuestros deseos podían, si no mover montañas, sí por lo menos cambiar nuestro destino; y en que, bajo nuestra perspectiva animista del mundo, el sol tomaba en cuenta, y reaccionaba ante los acontecimientos terrenales. La belleza sobrenatural de la muchacha, el cumplimiento de los deseos y el ensimismamiento del sol representan la absoluta

singularidad de este hecho. Estas son las coordenadas que sitúan la historia no en el tiempo y el espacio de la realidad externa, sino en un estado mental, característico de la juventud. Al ocupar ese lugar, el cuento puede cultivar este aspecto mejor que ninguna otra clase de literatura.

Muy pronto acontecen hechos que muestran que la lógica y las razones normales se detienen, al igual que sucede con nuestros procesos inconscientes, allí donde se dan los acontecimientos más remotos, singulares y alarmantes. El contenido del inconsciente es, a la vez, algo oculto pero familiar, algo oscuro pero atractivo, que origina la angustia más intensa así como la esperanza más desorbitada. No está limitado por un tiempo o un espacio específicos; ni siquiera por una secuencia lógica de hechos, como lo definiría nuestra racionalidad. Sin que nos demos cuenta, el inconsciente nos lleva a los tiempos más lejanos de nuestras vidas. Los lugares más extraños, remotos, distantes, de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia los reinos de la inconsciencia y del inconsciente.

A partir de un principio normal y corriente, la historia se lanza a acontecimientos fantásticos. Pero, por muy grandes que sean los rodeos, el proceso del relato no se pierde, cosa que sucede fácilmente con un sueño o con la mente confusa del niño. El cuento embarca al pequeño en un viaje hacia un mundo maravilloso, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante. Le enseña lo que el niño necesita saber en su nivel de desarrollo: el permitir que la propia fantasía se apropie de él no es perjudicial, puesto que no se queda encerrado en ella de modo permanente. Cuando la historia termina, el héroe vuelve a la realidad, una realidad feliz pero desprovista de magia.

De la misma manera que nos despertamos de nuestros sueños más dispuestos a emprender las tareas de la realidad, el cuento termina también cuando el héroe vuelve, o es devuelto, al mundo real, más preparado para enfrentarse con la vida. Las recientes investigaciones sobre los sueños han demostrado que una persona a la que no se le permite soñar, aunque pueda dormir, acaba por no poder manejar la realidad; sufre perturbaciones emocionales porque es incapaz de expresar en sueños los problemas inconscientes que la obsesionan.* Quizás algún día lleguemos a demostrar experimentalmente este mismo hecho con

---

* Existe una extensa bibliografía sobre las consecuencias de la privación del sueño; por ejemplo, Charles Fisher, «Psychoanalytic Implications of Recent Research on Sleep and Dreaming», *Journal of the American Psychoanalytic Association,* vol. 13 (1965); y Louis J. West, Herbert H. Janszen, Boyd K. Lester y Floyd S. Cornelison Jr., «The Psychosis of Sleep Deprivation», *Annals of the New York Academy of Science,* vol. 96 (1962).

respecto a los cuentos: los niños se sienten todavía mucho peor cuando se les priva de lo que estos relatos pueden ofrecerles porque les ayudan a expresar, a través de la fantasía, sus pulsiones inconscientes.

Si los sueños infantiles fueran tan complejos como los de los adultos normales e inteligentes, cuyo contenido latente está muy elaborado, los niños necesitarían mucho menos de los cuentos. Por otro lado, si los adultos, de niños, no tuvieran esas historias, sus sueños serían menos ricos en contenido y significado y no les servirían para recuperar su capacidad de enfrentarse a la vida.

El niño, mucho más inseguro que el adulto, exige la certeza de que el hecho de necesitar la fantasía y de no poder dejar de sentir ese deseo no es una deficiencia. Cuando un padre cuenta historias a su hijo, le está demostrando que considera que sus experiencias internas, expresadas en los cuentos, son algo que vale la pena, algo legítimo y de alguna manera incluso «real». Esto le da al niño la sensación de que, puesto que el padre ha aceptado sus experiencias internas como algo real e importante, él —en consecuencia— es real e importante. Un niño, en estas circunstancias, se sentirá más tarde como Chesterton, que escribió: «Mi primera y última filosofía, aquella en la que creo a ciegas, fue la que aprendí en el parvulario…, las cosas en que antes creía y en las que más creo ahora son los cuentos de hadas». La filosofía que Chesterton y cualquier niño puede deducir de los cuentos es «que la vida no es sólo un placer sino también una especie de extraño privilegio». Es una idea sobre la vida muy distinta de la que proporcionan las historias «fieles-a-la-realidad», pero mucho más capaz de ayudar al que se encuentra inmerso en las dificultades de la vida.

En el capítulo de la obra *Orthodoxy,* del que he extraído la cita anterior y que se titula «La Ética del País de las Maravillas», Chesterton acentúa la moral inherente a los cuentos de hadas. «Tenemos la lección caballerosa de "Jack, el matador de gigantes", que nos dice que los gigantes tienen que matarse porque son gigantescos. Es una insubordinación activa en contra del orgullo como tal... Tenemos la lección de "Cenicienta" que es la misma del Magnificat —*exaltavit humiles* (exaltó a los humildes). Nos encontramos asimismo la gran lección de "La bella y la bestia" que dice que una cosa ha de amarse *antes* de poder amarla... Estoy interesado por una cierta manera de ver la vida que me proporcionaron los cuentos de hadas.» Cuando Chesterton dice que los cuentos son «cosas completamente razonables», habla de ellos como experiencias, como reflejos de la experiencia interna, no de la realidad; y es así como el niño los entiende.*

---

* Chesterton, *op. cit.*

A partir de los cinco años, aproximadamente —la edad en que los cuentos adquieren su pleno sentido—, ningún niño normal cree que estas historias sean reales. Una chiquilla disfruta imaginando que es una princesa que vive en un castillo y elabora fantasías de que lo es, pero cuando su madre la llama para ir a comer, sabe que no es una princesa. Y aunque los arbustos de un parque puedan verse, a veces, como un bosque oscuro y frondoso, llenos de secretos ocultos, el niño es consciente de lo que es en realidad, lo mismo que una niña sabe que su muñeca no es un bebé de carne y hueso aunque la llame así y la trate como tal.

Es muy probable que el niño se sienta confundido, en cuanto a lo que es real y a lo que no, frente a los relatos que están más cerca de la realidad, porque empiezan en la sala de estar o en el patio de una casa en lugar de la cabaña de un pobre leñador en un gran bosque; y cuyos personajes son mucho más parecidos a los padres del niño que a unos leñadores muertos de hambre, a reyes o a reinas; pero que mezclan estos elementos realistas con otros fantásticos y de realización de deseos. Estas historias fracasan en su intento de adecuarse a la realidad interna del niño y, por muy fieles que sean a la realidad externa, aumentan la separación entre ambos tipos de experiencia en el niño. También le alejan de sus padres porque llega a sentir que viven en mundos espirituales diferentes del suyo; por muy cerca que vivan en el espacio «real», parecen vivir en continentes diferentes, desde el punto de vista emocional. Se produce una discontinuidad entre generaciones, tan dolorosa para los padres como para el hijo.

Si a un niño no se le cuentan más que historias «fieles-a-la-realidad» (lo que significa que son falsas para una parte importante de su mundo interno), puede llegar a la conclusión de que sus padres no aceptan gran parte de esta realidad interna. Entonces, el niño se aleja de su propia vida interna y se siente vacío. Como consecuencia, es posible que más tarde, cuando sea un adolescente y no sufra el influjo emocional de sus padres, odie el mundo racional y escape hacia un mundo totalmente fantástico, como si quisiera recuperar lo perdido en la infancia. Posteriormente, esto puede implicar una seria ruptura con la realidad, con el consiguiente peligro para el individuo y para la sociedad. O bien, en un caso menos grave, es posible que la persona continúe este encierro del yo interno durante toda su vida y que no se sienta nunca satisfecha en el mundo, porque, al estar alienada respecto a los procesos inconscientes, no puede usarlos para enriquecer su vida real. Entonces, la vida no es ni «un placer» ni «un extraño privilegio». Dada una separación semejante, sea lo que sea lo que ocurra en la realidad, no conseguirá ofrecer una satisfacción apropiada a las necesidades

inconscientes. El resultado es que la persona tiene siempre la sensación de que la vida es incompleta.

Un niño será capaz de enfrentarse a la vida de manera adecuada a su edad, siempre que no esté dominado por los procesos mentales internos y que se ocupen de él en todos los aspectos. En una situación así, podrá solucionar cualquier problema que surja. Pero si observamos a los niños mientras juegan, nos daremos cuenta de lo poco que duran estos momentos.

Una vez que las presiones internas dominan al niño —lo que ocurre con frecuencia—, la única manera en que puede esperar vencerlas es externalizándolas. Pero el problema es cómo hacerlo sin que estas externalizaciones lo venzan a él. El expresar las diversas facetas de su experiencia externa es una tarea muy difícil para un niño; y, a menos que se le ayude, es imposible cuando las experiencias externas se mezclan con las internas. El niño todavía no es capaz de ordenar y dar un sentido a sus procesos internos por sí solo. Los cuentos de hadas ofrecen personajes con los que externalizar lo que ocurre en la mente infantil, de una manera que el niño, además, puede controlar. Los cuentos muestran al niño cómo puede expresar sus deseos destructivos a través de un personaje, obtener la satisfacción deseada a través de un segundo, identificarse con un tercero, tener una relación ideal con un cuarto, y así sucesivamente, acomodándose a lo que exijan las necesidades del momento.

El niño podrá empezar a ordenar sus tendencias contradictorias cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un hada buena; sus impulsos destructivos a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio, hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos de sus rivales. Cuando este proceso comience, el niño irá superando cada vez más el caos incontrolable en que antes se encontraba sumergido.

Transformaciones

La fantasía de la madrastra perversa

Hay un momento adecuado para ciertas experiencias evolutivas, y la infancia es la época en que se aprende a cubrir el inmenso vacío entre experiencias internas y el mundo real. Los cuentos de hadas pueden parecer absurdos, fantásticos, perjudiciales y totalmente increíbles para el adulto que se vio privado de esta fantasía en su propia infancia, o bien que ha reprimido estos recuerdos. Un adulto que no haya alcanzado una integración satisfactoria de los dos mundos de realidad e imaginación se alejará de estas historias. Pero un adulto que, en su propia vida, es capaz de integrar el orden racional con la falta de lógica de su inconsciente será responsable de la manera en que los cuentos ayudan al niño a conseguir esta integración. Para el niño, y para el adulto que, como Sócrates, sabe que hay un niño en la parte más inteligente de nuestra persona, los cuentos revelan verdades acerca de la humanidad y de uno mismo.

En la «Caperucita Roja», la bondadosa abuela sufre una repentina sustitución a manos del lobo feroz que amenaza con destruir a la niña. Es una transformación totalmente inverosímil si la miramos objetivamente, incluso aterradora; podemos pensar que esta transformación es un susto innecesario, contrario a toda realidad posible. Pero si la observamos de la misma manera que el niño la experimenta, ¿es, acaso, más aterradora que la transformación repentina de su propia abuela bondadosa en una figura amenazadora para su sentido del yo, cuando le humilla por haberse ensuciado los pantalones? Para el niño, la abuela ya no es la misma persona que era un momento antes; se ha convertido en un ogro. ¿Cómo puede una persona, que era tan amable, que traía regalos y que era más comprensiva y tolerante que su propia madre, actuar repentinamente de una manera tan radicalmente distinta?

Incapaz de ver una congruencia entre las diferentes manifestaciones, el niño experimenta, realmente, a la abuela como dos entidades separadas: la que lo quiere y la que lo amenaza. Es, en realidad, la abuela *y* el lobo. Al hacer esta división, por decirlo de alguna manera, el niño consigue preservar la imagen de la

abuela buena. Si ésta se convierte en un lobo —cosa que no deja de ser, ciertamente, aterradora—, el niño no necesita comprometer la idea de bondad de la abuela. En cualquier caso, el cuento mismo le dice que el lobo es sólo una manifestación pasajera; la abuela regresará victoriosa.

Del mismo modo, la madre, aunque sea protectora la mayor parte del tiempo, puede también convertirse en la madrastra cruel si es tan mala como para negarle a su hijo algo que éste desee.

Lejos de ser un mecanismo usado sólo en los cuentos, esta disociación de una persona en dos, para conservar una imagen positiva de ella, es una solución que muchos niños aplican a una relación demasiado difícil de manejar o comprender. Con este mecanismo se solucionan inmediatamente todas las contradicciones, como le ocurrió a una estudiante que recuerda todavía un incidente ocurrido cuando aún no había cumplido los cinco años.

Un día, estando en un supermercado, la madre de esta niña se enfadó de pronto con ella, que se sintió completamente destruida por el hecho de que su madre pudiera actuar de aquel modo. De regreso a casa, su madre seguía regañándola y diciéndole que no era buena. La niña llegó a la convicción de que aquella persona tan mala sólo tenía *la apariencia* de su madre y que, aunque pretendiese serlo, en realidad no era más que un Marciano malo, un impostor que se había llevado a su madre y había tomado su aspecto. Desde entonces, la chica imaginó varias veces que este Marciano había tomado el lugar de su madre para torturarla como su madre real nunca hubiera hecho.

Esta fantasía duró un par de años hasta que, al cumplir los siete, la chica tomó el valor suficiente como para tender una trampa al Marciano. Cuando éste había suplantado otra vez a su madre, para seguir con la práctica nefasta de torturarla, la niña le preguntó al Marciano sobre algo que había pasado entre ella y su madre real. Ante su sorpresa, el Marciano lo sabía todo, lo que al principio no hizo más que confirmar su astucia. Pero después de llevar a cabo este experimento dos o tres veces más, la niña empezó a dudar; entonces, le preguntó a su madre sobre cosas que habían sucedido entre ella y el Marciano. Cuando quedó claro que su madre lo sabía todo, la fantasía del Marciano terminó.

Durante el período en que la seguridad de la niña había exigido que su madre fuese siempre buena, que nunca se enfadara ni la rechazara, la chica manejó la realidad de manera que le proporcionara lo que ella necesitaba. Cuando creció y fue adquiriendo una mayor seguridad, la cólera y las severas críticas de la madre ya no le parecieron tan destructoras. Desde el momento en que su propia integración se hizo más firme, la niña pudo deshacerse de la fantasía del Marciano,

que le había garantizado una seguridad, y rehizo la doble imagen de la madre en una sola, al comprobar la realidad de su fantasía.

Aunque muchos niños necesitan alguna vez disociar la imagen de sus padres en el doble sujeto benévolo y amenazador, para sentirse más protegidos con el primero de ellos, la mayoría no puede hacerlo tan inteligente ni conscientemente como la niña del caso anterior. Muchos niños no pueden encontrar su propia solución a la transformación de la madre, que se convierte súbitamente en un «impostor parecido a ella». Los cuentos, que contienen hadas buenas que se aparecen y ayudan al niño a encontrar la felicidad a pesar de este «impostor» o «madrastra», evitan que el niño sea destruido por dicho «impostor». Los cuentos de hadas indican que, escondida en algún lugar, el hada madrina vigila el destino del niño, lista para usar sus poderes cuando se la necesite. El cuento le dice al niño que, «aunque haya brujas, no olvides que también hay hadas buenas, que son mucho más poderosas». Los mismos cuentos aseguran que el gigante feroz puede ser vencido por un hombrecillo inteligente, por alguien que parece tan indefenso como se siente el propio niño. Es bastante probable que lo que dio valor a aquella niña para enfrentarse al Marciano fuera alguna historia acerca de un niño que venció con inteligencia a un espíritu malvado.

El carácter universal de estas fantasías nos viene sugerido por lo que en psicoanálisis se conoce como «la ficción familiar»[*] de un chico en la pubertad. Son fantasías o ensoñaciones que los jóvenes normales reconocen, en parte, como tales, pero en las que, sin embargo, también pueden llegar a creer. Se centran en la idea de que sus padres no son sus padres reales, sino que ellos son hijos de algún personaje importante y que, por alguna circunstancia desafortunada, se vieron obligados a vivir con estas personas que *dicen* que son sus padres. Estas ensoñaciones toman varias formas: a menudo es un solo progenitor el que no es auténtico, lo cual va paralelo a una situación que se da frecuentemente en los cuentos, donde uno de los padres es el verdadero y el otro no. Lo que el niño espera es que algún día, por casualidad o por el destino, aparezca el padre real y lo eleve al rango que le corresponde, y que, de este modo, pueda ser feliz para siempre.

Estas fantasías son muy útiles porque permiten al niño sentirse realmente molesto ante el impostor Marciano o ante el «falso progenitor», sin albergar sentimiento alguno de culpabilidad. Tales fantasías suelen aparecer cuando los sentimientos de culpabilidad forman ya parte del conjunto de la personalidad del

[*] Sigmund Freud, «El romance familiar del neurótico», *op. cit.,* vol. 10.

niño, y cuando el estar molesto con uno de los padres o, aún peor, el despreciarlo, le provocaría unos remordimientos insoportables. Así pues, la típica disociación que los cuentos hacen de la madre en una madre buena (que normalmente ha muerto) y una madrastra perversa es muy útil para el niño. No sólo constituye un medio para preservar una madre interna totalmente buena, cuando la madre real no lo es, sino que también permite la cólera ante la «madrastra perversa», sin poner en peligro la bondad de la madre verdadera, a la que el niño ve como una persona diferente. De este modo, el cuento sugiere la manera en que el niño tiene que manejar los sentimientos contradictorios que, en otras circunstancias, le obsesionarían al nivel en que empieza a ser incapaz de integrar emociones opuestas. La fantasía de la madrastra cruel no sólo conserva intacta a la madre buena, sino que también evita los sentimientos de culpabilidad ante los pensamientos y deseos que el niño tiene frente a ella; una culpabilidad que podría interferir seriamente en la buena relación con la madre.

Mientras que la fantasía de la madrastra cruel conserva, de este modo, la imagen de la madre buena, el cuento también ayuda al niño a que no se sienta destruido al experimentar a su madre como una persona malvada. De la misma manera que el Marciano desaparecía de la fantasía de la niña tan pronto como la madre volvía a ser amable con ella, un espíritu bueno puede contrarrestar, en un momento dado, todo lo que otro malo esté haciendo. En el personaje bienhechor de los cuentos, las buenas cualidades de la madre están tan exageradas como las malas acciones de la bruja. Pero así es como el niño experimenta el mundo: como enteramente feliz o como un infierno absoluto.

Cuando el niño siente la necesidad emocional de hacer esto, no sólo disocia a uno de los padres en dos figuras, sino que también se disocia él mismo en dos personas que, él quiere creerlo así, no tienen nada que ver una con otra. He conocido niños que durante el día conseguían no hacerse pipí encima, pero que mojaban la cama por la noche y, al despertarse, se apartaban con aprensión hacia un lado y decían con convicción «alguien ha mojado mi cama». El pequeño no hace esto, como podrían pensar los padres, para dar las culpas a alguien ajeno a él, porque sabe, de todos modos, que fue él quien ensució la cama. El «alguien» que lo ha hecho es la parte de sí mismo que ahora forma parte, otra vez, de su propia persona; este aspecto de su personalidad se ha convertido, realmente, en algo ajeno a él. El insistir para que el niño reconozca que *fue él* el que mojó la cama es intentar imponer demasiado pronto el concepto de integridad de la personalidad humana, y esta insistencia puede contribuir a retrasar su desarrollo. Para ir adquiriendo un sentimiento seguro de sí mismo, el niño necesita limitarlo, durante

un tiempo, a lo que él mismo acepta y desea. Después de haber alcanzado, de esta manera, un yo del que puede sentirse unívocamente orgulloso, el niño es capaz, de modo gradual, de empezar a aceptar la idea de que él también puede contener aspectos de naturaleza dudosa.

Igual que el progenitor del cuento está separado en dos figuras, que representan los sentimientos opuestos de amor y rechazo, el niño externaliza y proyecta en «alguien» todas las cosas malas que le asustan demasiado para reconocer que son parte de sí mismo.

La literatura de los cuentos de hadas no deja de considerar lo que hay de problemático en el ver, a veces, a la madre como una madrastra cruel; a su manera, estas historias advierten de los peligros que comporta el ser arrastrado demasiado lejos y demasiado deprisa por sentimientos de cólera. Un niño se deja dominar con facilidad por el aburrimiento que experimenta con una persona querida para él, o por su impaciencia cuando se le hace esperar; tiende a albergar sentimientos de cólera y a embarcarse en deseos furiosos, sin pensar apenas en las consecuencias que tendrían si se hicieran realidad. Muchos cuentos describen el resultado trágico de tales deseos temerarios, que uno tiene porque anhela algo con exceso o porque no puede esperar a que las cosas se produzcan a su debido tiempo. Ambos estados mentales son típicos del niño. Dos cuentos de los Hermanos Grimm pueden servir de ejemplo.

En «Hans, mi pequeño erizo», un hombre se enfada cuando su gran deseo de tener hijos se ve frustrado por la esterilidad de su mujer. Finalmente, está tan desesperado que exclama: «Quiero un niño, aunque sea un erizo». Este deseo se

cumple: su mujer da a luz un niño, cuyo cuerpo es el de un erizo en la parte superior, mientras que en la inferior es un niño normal.[*]

En «Los siete cuervos», una niña recién nacida trastorna el estado emocional del padre hasta el punto de que dirige su cólera hacia sus hijos mayores. Manda a uno de los siete a buscar agua para bautizar a la niña que acaba de nacer, y los otros seis hermanos se reúnen con él. El padre, furioso por tener que esperar, grita: «Deseo que todos mis hijos se conviertan en cuervos», cosa que ocurre inmediatamente.

Si estos cuentos, en los que los deseos coléricos se transforman en realidad, terminaran en este punto, serían sólo relatos admonitorios, que nos aconsejarían que evitásemos ser arrastrados por nuestras emociones negativas, algo que el niño no puede conseguir. Pero el cuento hace algo más que esperar lo imposible del niño y que causarle ansiedad por tener deseos coléricos que no puede evitar. Mientras que el cuento nos avisa, de un modo realista, de que el ser dominado por la cólera o por la impaciencia nos producirá problemas, nos asegura también que las consecuencias son sólo temporales, y que la buena voluntad o las buenas acciones pueden reparar todo el daño de los malos deseos. Hans el erizo ayuda a un rey, que se ha perdido en el bosque, a volver sano y salvo a casa. El rey promete concederle, como recompensa, a su única hija. A pesar del aspecto de Hans, la princesa cumple la promesa de su padre y se casa con Hans el erizo. Después de la boda, en el lecho nupcial, Hans toma, por fin, su forma humana completa, y hereda el reino.[†] En «Los siete cuervos», la niña, que era la causa

---

[*] El tema de los padres que desean con excesiva impaciencia tener un hijo, y que son castigados dando a luz extrañas mezclas de seres humanos y animales, es un tema muy antiguo y ampliamente extendido. Es, por ejemplo, el argumento de un cuento turco, en el que el rey Salomón restituye a un niño su plena categoría de ser humano. En estos relatos, si los padres tratan bien y con mucha paciencia a la extraña criatura, ésta acaba por convertirse en un ser humano completamente normal.
Es de destacar el fondo psicológico de este tipo de cuentos: la falta de control sobre las emociones por parte de los padres crea un hijo anormal. En los cuentos y en los sueños, la malformación física suele ir acompañada de una subnormalidad psicológica. En relatos de este tipo, la parte superior del cuerpo, incluyendo la cabeza, suele tener forma de animal, mientras la parte inferior corresponde a una forma humana normal. Esto indica que algo anda mal en la cabeza —es decir, en la mente— del niño, pero no en su cuerpo. Estas historias nos dicen también que el daño que se hace a la criatura a través de sentimientos negativos puede repararse mediante el impacto de emociones positivas que los padres pueden prodigarle si tienen la paciencia suficiente. Los hijos de padres iracundos se comportan a menudo como erizos o puercoespines: parecen estar cubiertos de espinas, por lo que es completamente adecuada la imagen del niño que es, en parte, un erizo.
Estos cuentos dan también algunos consejos: no concibáis hijos en estado de cólera; no los recibáis con malhumor e impaciencia cuando lleguen. Pero, como todos los cuentos buenos, estas historias indican asimismo los remedios adecuados para reparar el daño, que están de acuerdo con los mejores conocimientos psicológicos actuales.

[†] Este final es típico de las historias que pertenecen al ciclo animal-novio, y se discutirá al hablar de estos cuentos.

inocente de que sus hermanos se hubieran convertido en cuervos, viaja al fin del mundo y hace un gran sacrificio para deshacer el hechizo. Todos los cuervos recobran su forma humana y todos vuelven a ser felices.

Estas historias indican que, a pesar de las consecuencias que pueden tener los malos deseos, las cosas se arreglan de nuevo con buena voluntad y con un gran esfuerzo. Hay otros relatos que van mucho más lejos y le dicen al niño que no tenga miedo de sentir tales deseos porque, aunque tengan consecuencias momentáneas, no hay nada que cambie de forma permanente; después de que todos los deseos se cumplan, las cosas siguen exactamente igual que estaban antes. Estas historias existen, por el mundo entero, con múltiples variantes.

En el mundo occidental, «Los tres deseos» es, probablemente, el cuento más conocido sobre este tema. En su forma más sencilla, un extraño o un animal ofrecen algunos deseos, normalmente tres, a un hombre o a una mujer, como recompensa por una buena acción. En «Los tres deseos» se concede esta gracia a un hombre, que no se para a reflexionar sobre el don que ha recibido. Al llegar a casa, su esposa se presenta con la cena de siempre, a base de sopa. «"Sopa otra vez, me gustaría comer pudding para variar", dice él, y el pudding aparece inmediatamente.» Al preguntarle su mujer cómo ha podido suceder una cosa así, él le explica su aventura. Furiosa porque su marido ha malgastado un deseo en una cosa tan poco importante, exclama: «¡Merecerías que te tirara el pudding por la cabeza!», deseo que se cumple rápidamente. «"¡Dos deseos desperdiciados! Ojalá que desapareciera este maldito pudding de una vez", dice el hombre. Y así se perdieron los tres deseos.»*

En conjunto, estos cuentos avisan al niño de las posibles consecuencias desagradables de los deseos impulsivos y, al mismo tiempo, le aseguran que tales deseos tienen resultados poco importantes, particularmente si es sincero en esos deseos y se esfuerza por reparar las malas consecuencias. Quizá sea más importante el hecho de que no puedo recordar ni un solo cuento en el que los deseos coléricos de los niños tengan alguna consecuencia; sólo sucede con los de los adultos. Lo que se puede deducir de ello es que los adultos son responsables de sus actos, de su cólera y de su estupidez, pero los niños, no. Si ellos desean

---

* «Los tres deseos» era originalmente un cuento escocés, divulgado por Briggs, *op. cit.* Como ya hemos dicho, se puede encontrar este mismo tema con algunas variaciones por todo el mundo. Por ejemplo, en un cuento indio, se ofrecen tres deseos a una familia. La esposa pide que se le conceda una gran belleza, y así agota el primer deseo, después de lo cual se fuga con un príncipe. El marido, encolerizado, desea que su mujer se convierta en un cerdo, y el hijo, por último, se ve obligado a usar el tercer deseo para devolverle su forma original.

algo en un cuento, siempre serán cosas buenas, y la providencia o un espíritu bueno se encargará de cumplir sus deseos, a menudo incluso más allá de lo que esperaban.

Es como si el cuento, aun admitiendo que encolerizarse es algo muy humano, esperara que sólo los adultos tuvieran suficiente autocontrol para no dejarse vencer, puesto que sus deseos coléricos y extraños se convierten en realidad; pero los cuentos acentúan las maravillosas consecuencias que tienen para un niño los deseos o pensamientos *positivos.* La desesperación no induce al protagonista infantil del cuento a tener deseos vengativos. El niño sólo desea cosas buenas, incluso aunque tenga sus razones para querer que suceda algo malo a los que le acosan. Blancanieves no alberga sentimientos malos contra la reina malvada; y Cenicienta, que tiene una buena causa para querer que sus hermanastras sean castigadas, desea, en cambio, que puedan asistir al gran baile.

Si se le deja solo durante unas horas, un niño puede sentirse tan cruelmente maltratado como si hubiera tenido una vida llena de negaciones y rechazos. Luego, repentinamente, su existencia se convierte en una felicidad completa cuando aparece su madre por la puerta, sonriente y trayéndole un regalo. ¿Hay algo que pueda tener más magia que este hecho? ¿Cómo podría algo tan sencillo cambiar su vida si no hubiera algo de magia?

El niño experimenta transformaciones radicales en la naturaleza de las cosas, en todos sus aspectos, aunque *nosotros* no compartamos estas percepciones. Pero observemos al niño cuando trata con objetos inanimados: algún objeto —un cordón de zapato o un juguete— lo frustra hasta el extremo de hacer que se sienta como un tonto. En un momento, como por arte de magia, el objeto se transforma en algo obediente y cumple las órdenes; de ser el más desgraciado de los seres humanos, se convierte en el más feliz. ¿No prueba esto que hay algo de magia en el objeto? Algunos cuentos de hadas relatan cómo el hecho de encontrar un objeto mágico cambia la vida del héroe; con su ayuda, el tonto se convierte en el más listo de los hermanos que él hubiera querido ser anteriormente. El niño que se siente a sí mismo condenado a ser un patito feo no tiene que desesperar, acabará por ser un hermoso cisne.

Un niño pequeño puede hacer poco por sí solo, y esto es algo decepcionante, hasta el punto de que puede ceder a la desesperación. El cuento de hadas lo evita concediendo la dignidad más extraordinaria al hecho más insignificante, e insinuando que, a partir de él, se pueden extraer las consecuencias más maravillosas. El encontrar una tinaja o una botella (como en la historia de los Hermanos Grimm «El espíritu de la botella»), el proteger a un animal o ser

protegido por él («El gato con botas»), el partir un trozo de pan con un forastero («El ganso de oro», otro cuento de los Hermanos Grimm), estos hechos cotidianos dan origen a grandes cosas. Con ello, el cuento anima al niño a que confíe en que sus pequeñas hazañas reales son verdaderamente importantes, aunque en aquel momento le cueste creerlo.

Es necesario fomentar la confianza en estas posibilidades, de manera que el niño pueda aceptar sus desilusiones sin sentirse completamente derrotado; y aún más, se puede llegar a convertir en un desafío el hecho de pensar en una existencia lejos del hogar paterno. El ejemplo de los cuentos de hadas proporciona la seguridad de que el niño recibirá ayuda en los esfuerzos que realiza en el mundo externo, y de que el éxito eventual recompensará sus esfuerzos. Al mismo tiempo, el cuento pone énfasis en que estos hechos ocurrieron érase una vez, en tierras lejanas, y deja claro que ofrece una esperanza, y no unas descripciones realistas de cómo es el mundo aquí y ahora.

El niño comprende, intuitivamente, que aunque estas historias sean *irreales,* no son *falsas;* que aunque lo que estos relatos nos dicen no ocurra en realidad, tiene que pasar como experiencia interna y desarrollo personal; que los cuentos describen de una forma imaginaria y simbólica los pasos esenciales en la evolución hacia una existencia independiente.

Aunque los cuentos de hadas, invariablemente, señalan el camino hacia un futuro mejor, se concentran en el proceso de cambio más que en la descripción de los detalles exactos de la felicidad que se va a ganar. Las historias comienzan, precisamente, en el momento de desarrollo en que se encuentra el niño, y sugieren el camino que debe seguir, poniendo énfasis en el proceso en sí. Los cuentos pueden, incluso, enseñar al niño el camino más espinoso, a través del período edípico.

Poner orden en el caos

Antes y durante el período edípico (aproximadamente de los tres hasta los seis o siete años), la experiencia que el niño tiene del mundo es caótica pero sólo desde el punto de vista del adulto, puesto que caos implica una conciencia de este estado de cosas. Si esta manera «caótica» de experimentar el mundo es la única que se conoce, se acaba por creer que el mundo es así.

En lenguaje bíblico, que expresa los sentimientos y percepciones más profundos del hombre, se dice que en un principio el mundo «no tenía forma alguna». Pero nos habla también de la manera de superar el caos: «Dios separó la luz de las tinieblas». Debido a las luchas del período edípico, el mundo externo adquiere un significado más importante para el niño, que empieza a tener interés por encontrarle un sentido. Ya no está tan convencido de que el modo confuso en que ve el mundo sea el único posible y adecuado. La manera en que un niño puede poner orden en su visión del mundo es separando todas las cosas por parejas de contrarios.

Al final del período edípico y en el postedípico, esta disociación se extiende al niño mismo. Él, como todos nosotros, puede hallarse, en cualquier momento, con una confusión de sentimientos contradictorios. Pero, mientras los adultos han aprendido a integrarlos, el niño se siente abrumado por las ambivalencias que se producen en su interior. Experimenta la doble sensación de amor y odio, y de deseos y temores, como un caos incomprensible. No consigue sentirse, en el mismo momento, bueno y obediente y, también, malo y rebelde, aunque sea así en realidad. Puesto que no puede comprender los estadios intermedios de grado e intensidad, las cosas son o todo o nada. Se es valiente o cobarde; feliz o desgraciado; guapo o feo; habilidoso o torpe; se ama o se odia, pero sin medias tintas.

Así es como el cuento de hadas describe el mundo: os personajes encarnan la maldad más atroz o la bondad menos egoísta. Un animal o sólo devora, o sólo ayuda. Todos los personajes son, esencialmente, de una sola dimensión, lo que permite que el niño comprenda fácilmente sus acciones y reacciones. A través de imágenes sencillas y directas, el cuento de hadas ayuda al niño a seleccionar sus

sentimientos complejos y ambivalentes, de manera que cada uno de ellos ocupa el lugar que le corresponde en vez de formar un conjunto incoherente y confuso.

Cuando escucha un cuento, el niño recoge ideas sobre cómo poner orden en el caos de su vida interna. El relato sugiere no sólo el aislamiento y la separación, por parejas de contrarios, de los aspectos dispares y confusos de la experiencia infantil, sino también su proyección en distintos personajes. Incluso Freud llegó a la conclusión de que la mejor manera de contribuir a poner orden en el caos increíble de contradicciones que coexisten en nuestra mente y vida interna, es mediante la creación de símbolos para cada uno de los aspectos aislados de la personalidad. Los denominó ello, yo y super-yo. Si nosotros, como adultos, tenemos que recurrir a estas entidades separadas para ordenar nuestras experiencias internas, es lógico que el niño lo necesite en mayor medida. Actualmente, los adultos usamos términos como ello, yo, super-yo y yo ideal para separar nuestras experiencias internas y captar mejor su contenido. Por desgracia, al hacerlo, hemos perdido algo que es inherente a los cuentos de hadas: la conciencia de que estos símbolos son ficciones, útiles únicamente para ordenar y comprender los procesos mentales.*

Cuando el héroe de un cuento es el niño más pequeño o cuando ya se le llama concretamente «el mudo» o el «tonto o bobo» al principio de la historia, éste es el pago que el cuento tributa al estado originalmente débil del yo que comienza a luchar para enfrentarse al mundo interno de los impulsos y a los difíciles problemas que plantea el mundo externo.

Se describe a menudo al ello, de la misma manera que lo considera el psicoanálisis, como un animal que representa nuestra naturaleza irracional. Los animales de los cuentos de hadas pueden tomar dos formas: o bien ser peligrosos y destructivos, como el lobo de la «Caperucita Roja» o el dragón que devasta un país

---

* El hecho de dar nombres independientes a los procesos internos —ello, yo, super-yo— los convierte en entidades, cada una con sus tendencias propias. Si consideramos las connotaciones emocionales que tienen estos términos abstractos del psicoanálisis para la mayoría de personas que los usan, nos damos cuenta de que estas abstracciones no son tan diferentes de las personificaciones de los cuentos de hadas. Cuando hablamos del ello asocial e irracional que impulsa al yo débil, o del yo que cumple las órdenes del super-yo, estos símiles científicos no se diferencian mucho de las alegorías de los cuentos de hadas. En éstas el niño pobre y débil se enfrenta a la bruja poderosa que conoce sus deseos y actúa sobre ellos sin atenerse a las consecuencias. Cuando el sastrecillo del cuento «El sastrecillo valiente» de los Hermanos Grimm consigue vencer a dos gigantes enormes haciéndolos luchar mutuamente, ¿no está actuando como el yo débil que enfrenta al ello y al super-yo y que, al neutralizar sus energías contrarias, consigue un control racional sobre estas fuerzas irracionales?
Se evitarían muchos errores en la comprensión de cómo funcionan nuestras mentes si el hombre moderno fuera siempre consciente de que estos conceptos abstractos no son más que apoyos adecuados para manipular ideas que, sin una externalización semejante, serían muy difíciles de comprender. Actualmente, no se da, por supuesto, una separación entre ellos, de la misma manera que no hay una separación real entre la mente y el cuerpo.

entero a menos que se le sacrifique cada año una doncella, en el cuento «Los hermanos» de los Hermanos Grimm; o bien ser inteligentes y bondadosos, que guían y rescatan al héroe, como en la misma historia «Los hermanos», en la que un grupo de animales resucitan al héroe que había muerto y le consiguen la justa recompensa de la princesa y su reino. Tanto los animales peligrosos como los buenos representan nuestra naturaleza irracional, nuestros impulsos instintivos. Los peligrosos simbolizan el ello en estado salvaje, con toda su peligrosa energía y no sujeto todavía al control del yo y del super-yo. Los animales bondadosos representan nuestra energía natural —el ello— puesta al servicio, en este caso, de los intereses de la personalidad total. También hay algunos animales, normalmente pájaros blancos, como las palomas, que simbolizan el super-yo.

«La reina de las abejas»

Logro de la integración

Ningún cuento hace justicia a la riqueza de todas las imágenes que da el cuerpo externo a los procesos internos más complejos; sin embargo, una historia breve y muy famosa de los Hermanos Grimm, titulada «La reina de las abejas», puede ilustrar la lucha simbólica de la integración de la personalidad en contra de la desintegración caótica. Una abeja es una imagen particularmente adecuada para los dos aspectos opuestos de nuestra naturaleza, puesto que el niño sabe que puede producir miel y, al mismo tiempo, hacernos mucho daño. Sabe, igualmente, que la abeja trabaja mucho para conseguir sus cualidades positivas, recogiendo el polen con el que producirá, después, la miel. En «La reina de las abejas», los dos hijos mayores de un rey salen en busca de aventuras y llevan una vida tan salvaje y disoluta que nunca más vuelven a casa. Al poco tiempo tienen una existencia completamente dominada por el ello, sin tener en cuenta, en absoluto, las exigencias de la realidad ni las demandas y críticas justificadas del super-yo. El tercer y último hijo, llamado Bobo, parte en su búsqueda y, tras muchos esfuerzos, consigue encontrarlos. Pero sus hermanos se burlan de él porque cree que, aun siendo tonto, puede llevar una vida mejor que ellos, que se consideran mucho más inteligentes. A un nivel superficial, los dos hermanos tienen razón: al irse desarrollando la historia, Bobo se ve incapaz de enfrentarse a la vida, representada por las difíciles tareas que tienen que llevar a cabo los tres, excepto en el hecho de que puede pedir ayuda a sus recursos internos, representados por los animales bondadosos.

En sus viajes a lo largo y ancho del mundo, los tres hermanos se encuentran un día con un hormiguero. Los dos mayores quieren destruirlo, simplemente para disfrutar con el terror de las hormigas. Bobo no lo permite; les dice: «Dejad a los animales en paz. No permitiré que los molestéis». A continuación llegan a un lago, en el que nadan tranquilamente unos patos. Los dos hermanos mayores, sin atender más que a su placer y deseos orales, quieren coger algunos patos y asarlos. Pero Bobo vuelve a evitarlo de nuevo. Así van siguiendo su camino

hasta que llegan a una colmena; los dos quieren quemar el árbol en el que está situada para apoderarse de la miel. Bobo interfiere otra vez, insistiendo en que no se debe molestar ni matar a los animales.

Finalmente, los tres hermanos llegan a un castillo en el que todo se ha convertido en piedra o está sumido en un sueño profundo, como si hubiera muerto, con la excepción de un hombrecillo insignificante que les deja entrar y los aloja durante la noche. A la mañana siguiente, el hombrecillo propone tres tareas al hermano mayor, que debe cumplir en el plazo de un día, para conseguir deshacer el hechizo del castillo y de sus habitantes. La primera consiste en reunir mil perlas que están esparcidas y escondidas en la ciénaga del bosque. Previene al hermano de que, si fracasa, se convertirá también en una estatua de piedra. Lo intenta y no lo consigue, como tampoco el segundo de los hermanos.

Cuando le llega el turno a Bobo, se encuentra con que tampoco es capaz de realizar la difícil empresa. Sintiéndose vencido, se sienta y llora desconsoladamente. En aquel momento, las cinco mil hormigas que había salvado vienen en su ayuda y reúnen las perlas para él. La segunda tarea consiste en buscar en un lago la llave del aposento de la hija del rey. En esta ocasión, acuden los patos que Bobo había protegido, se sumergen en el lago y le dan la llave. La última tarea es la de elegir, entre tres princesas dormidas que parecen exactas, a la más joven y encantadora. En este preciso instante, llega la reina de las abejas de la colmena que Bobo había salvado y se posa en los labios de la princesa que Bobo tiene que escoger. Cuando ha cumplido las tres tareas, se rompe el hechizo y el encantamiento toca a su fin. Todos los que estaban dormidos o que se habían convertido en estatuas de piedra —incluidos los dos hermanos de Bobo— vuelven a la vida. Éste se casa con la más joven de las princesas y hereda el reino.

Los dos hermanos, que no respondieron a las exigencias de la integración de la personalidad, fracasaron al intentar cumplir las empresas que la realidad les proponía. Por ser insensibles a todo, excepto a las demandas del ello, se convirtieron en estatuas de piedra. Como en otros muchos cuentos, esto no simboliza la muerte; más bien, una falta de verdadera humanidad, una incapacidad para responder a los más altos valores, de manera que la persona, al estar muerta para todo lo que la vida es, bien podría estar hecha de piedra. Bobo (que representa al yo), a pesar de sus virtudes evidentes, y aunque obedece las órdenes de su super-yo, que le dice que está mal molestar o matar por el simple deseo de hacerlo, no está tampoco a la altura de las exigencias de la realidad (simbolizadas por las tres tareas que debe llevar a cabo), al igual que sus dos hermanos mayores. Sólo el hecho de haber ayudado a la naturaleza animal, considerándola algo

importante, y estando de acuerdo con el yo y el super-yo, le da el poder para llegar a una personalidad total. Después de haber alcanzado, de esta manera, una personalidad integrada, podemos realizar lo que parece un milagro.

Lejos de sugerir que subyuguemos la naturaleza animal a nuestro yo o super-yo, el cuento enseña que se tiene que dar lo que corresponde a cada elemento; si Bobo no hubiese obedecido a su bondad interna (léase super-yo) y no hubiera protegido a los animales, estas representaciones del ello nunca hubieran acudido en su ayuda. Los tres animales representan diferentes elementos: las hormigas simbolizan la tierra; los patos, el agua en que nadan; y las abejas, el aire por el que vuelan. Vemos una vez más que sólo mediante la cooperación de los tres elementos, o aspectos, de nuestra naturaleza es posible alcanzar el éxito. Únicamente después de haber llegado a una integración completa, expresada simbólicamente por el éxito en las tres tareas, se convierte el héroe en dueño de su destino, representado en los cuentos de hadas por el hecho de ser rey.

«Los dos hermanitos»

Unificación de nuestra naturaleza dual

En este cuento de los Hermanos Grimm, como en otros muchos cuya característica son las aventuras de dos hermanos, los protagonistas expresan las naturalezas dispares del ello, yo y super-yo; y su principal mensaje es que deben integrarse para conseguir la felicidad humana. Este tipo de cuento representa la necesidad de integrar la personalidad de una manera diferente a la de «La reina de las abejas»; en este caso, las acciones nefastas de un «espíritu malvado» convierten a un hermano en animal, mientras el otro sigue conservando su forma humana. Es difícil concebir una imagen más vívida, sucinta y convincente de nuestras tendencias contradictorias. Incluso los filósofos más antiguos consideraban que el hombre tenía una doble naturaleza, humana y animal.

Durante la mayor parte de nuestra vida, mientras no hayamos conseguido alcanzar o mantener la integración interna, estos dos aspectos de nuestra psique lucharán mutuamente. Cuando somos jóvenes, cualquier cosa que sentimos en un momento dado llena toda nuestra existencia. El niño, cuando se da cuenta de que siente dos cosas al mismo tiempo en relación a algo —por ejemplo, cuando quiere tocarse los genitales, pero quiere obedecer también la orden de su madre que no se lo permite—, experimenta una gran confusión. Para comprender esta dualidad se requiere un reconocimiento de los procesos internos, a lo que contribuyen los cuentos de hadas que ilustran nuestra naturaleza dual.

Tales cuentos dan comienzo con una falta de diferenciación, en principio, entre los dos hermanos: viven juntos y se sienten de manera parecida; es decir, son inseparables. Pero entonces, en un momento dado de su crecimiento, uno de ellos comienza a tener una existencia de animal y el otro no. Al final del relato, el animal recupera su forma humana; los dos se reúnen de nuevo y no se separan nunca más. Esta es la manera simbólica en que los cuentos contribuyen al desarrollo esencial de la personalidad humana: la personalidad infantil está, en un principio, indiferenciada; luego, el ello, yo y super-yo salen de este nivel de

indiferenciación y tienen que integrarse en un proceso de maduración, a pesar de las tendencias opuestas.

En el cuento de los Hermanos Grimm «Los dos hermanitos», «el hermano pequeño cogió a su hermanita de la mano y dijo... "Ven, iremos a descubrir el mundo"», para escapar de una casa que se había convertido en un mecanismo represor. «Andaron todo el día por prados, campos y pedregales; y cuando llovía, la pequeña decía: "Mira, el cielo llora como nuestros corazones"».

En este caso, como sucede en muchos otros cuentos de hadas, el ser impulsado a marcharse de casa representa el tener que convertirse en uno mismo. La autorrealización requiere el abandono del universo familiar, experiencia enormemente peligrosa y llena de peligros psicológicos. Este proceso evolutivo es inevitable y el dolor que provoca se simboliza con la desventura de los niños que se ven obligados a abandonar el hogar. Los riesgos psicológicos de este proceso, como en todos los cuentos, están representados por los peligros que el héroe encuentra en sus aventuras. En esta historia, el hermano representa el aspecto arriesgado de una unidad esencialmente inseparable, y la hermana, como símbolo de los cuidados maternos una vez fuera de casa, es la que lleva a la salvación.

El cuento no deja ninguna duda en la mente infantil de que el dolor tiene que soportarse y tienen que correrse todos los riesgos, puesto que uno tiene que llegar a una propia identidad personal; y, a pesar de todas las ansiedades, uno está convencido del final feliz. Aunque no todos los niños hereden un reino, al conocer su mente, se convertirán en dueños de su reino, de manera que podrán sacar el máximo partido de esta situación.

Continuando con la historia de «Los dos hermanitos». Al día siguiente, mientras van caminando, se encuentran con una fuente en la que el niño quiere beber; pero la hermana, que no esta dominada por su ello (impulsos instintivos), capta que los murmullos del agua repiten: «El que me beba se convertirá en un tigre». Viendo la insistencia de su hermana, el niño se abstiene de beber a pesar de la sed que lo atormenta.

La niña, representando las funciones mentales superiores (yo y super-yo), advierte a su hermano que —dominado por el ello— está dispuesto a ser arrastrado por su deseo de gratificación inmediata (de la sed), sin importarle las consecuencias. Pero si el hermano cediera a los impulsos del ello, se convertiría en un ser asocial, tan violento como un tigre.

Llegan después a otro manantial, cuyas aguas repiten constantemente que pueden convertir en un lobo al que beba en ellas. La hermana, representando al yo y al super-yo, reconoce de nuevo el peligro de buscar una satisfacción inmediata y

convence al niño para que resista la sed. Finalmente se encuentran con una tercera fuente, que murmura que su castigo por ceder a los deseos del ello es la transformación en un ciervo, animal mucho menos salvaje. Esto es lo que consigue el aplazamiento de la satisfacción, es decir, una obediencia parcial de los aspectos represores de nuestro aparato mental. Pero, al aumentar la presión del ello (la sed del hermano), acaba por vencer las represiones del yo y super-yo: las advertencias de la hermana pierden su poder de control y, cuando el hermano bebe en la fuente, se transforma en un cervatillo.[*†]

La hermana promete que nunca abandonará al hermano-cervatillo. Aquélla simboliza el control del yo, puesto que, a pesar de su sed, fue capaz de resistir y no beber. Se desata su cinturón de oro y lo anuda alrededor del cuello del ciervo; arranca algunos juncos y los trenza formando una delicada correa para atar al animalillo. Sólo una atadura personal muy positiva —el cinturón de oro— nos permite vencer nuestros deseos asociados y nos lleva a una humanidad superior. Caminaron muchas horas y al fin llegaron a una casita abandonada en la espesura del bosque —característica de los cuentos de hadas— en la que encuentran cobijo y que transforman en su morada. La niña, con hierbas y musgo, hace una cama para el ciervo; cada mañana recoge raíces y frutas para ella y hierba fresca para el animalito: el yo proporciona lo que la persona necesita. Todo marcha muy bien mientras el ello cumpla las órdenes del yo. «Si el hermano hubiese tenido su forma humana, hubiesen vivido maravillosamente.»

Pero hasta que no alcanzamos la integración completa de nuestra personalidad, el ello (nuestros impulsos instintivos, nuestra naturaleza animal) vive en constante oposición con el yo (nuestra racionalidad). Este cuento nos muestra

---

[*] Si comparamos este cuento, «Los dos hermanitos», con «El pescador y el genio», nos damos cuenta de que la única manera de que la riqueza de los cuentos sea completamente accesible al niño es la posibilidad de oír y asimilar gran número de historias. El Genio, arrastrado por las pulsiones del ello quiere destruir al que lo ha rescatado, la consecuencia es que se ve atrapado de nuevo y, para siempre, en la tinaja. «Los dos hermanitos», por el contrario, nos muestra cuán beneficioso es el control de los impulsos del ello. Aunque esta capacidad no esté perfectamente desarrollada —lo que es imposible en un niño—, incluso un nivel limitado de control del ello consigue una humanización bastante completa, como simboliza el paso del tigre al lobo y al ciervo.

[†] Esta misma secuencia de hechos podría considerarse como la expresión simbólica de que, a medida que disminuye el peligro de ceder a las pulsiones del ello —representado por el paso de la ferocidad animal encarnada por el tigre y el lobo a la docilidad simbolizada por el ciervo—, la voz admonitoria del yo y del super-yo va perdiendo su poder de control sobre el ello. Sin embargo, la interpretación que se ofrece en este texto parece acercarse al significado subyacente de la historia, por el hecho de que, en el cuento, el niño le dice a su hermana cuando está decidido a beber en la tercera fuente: «Tengo que beber, digas lo que digas. Estoy muerto de sed».

cómo los controles racionales pierden su poder represor cuando los instintos animales surgen con fuerza. Después de que ambos hermanos han vivido felizmente durante algún tiempo, en contacto con la naturaleza, el rey de aquella tierra organiza una gran cacería. El ciervo, al oír los cuernos de caza, los ladridos de los perros y los gritos alegres de los cazadores, le dice a su hermana:
«Déjame salir. Me muero de ganas de ver la cacería». Lo pide con tal insistencia que, finalmente, la niña se lo permite.

El primer día de la cacería todo va muy bien y, al anochecer, el hermano-ciervo vuelve con su hermana a la seguridad de su pequeña cabaña. A la mañana siguiente, vuelve a oír los sonidos tentadores de la cacería y se inquieta pidiendo que le deje marchar. Al terminar el día, es herido levemente en una pata, pero consigue arrastrarse hasta casa. Sin embargo, esta vez, uno de los cazadores ha visto el ciervo del collar de oro y se lo dice al rey. Éste sabe lo que dicho collar significa y ordena que, al día siguiente, persigan y cacen al ciervo, pero sin causarle daño alguno.

En casa, la niña cura amorosamente la herida de su hermano. Al día siguiente, a pesar de sus lágrimas y ruegos, el ciervo la obliga a dejarlo partir de nuevo. Por la noche, el ciervo llega a la cabaña en compañía del rey. Cautivado por la belleza de su hermana, el rey le pide que sea su esposa. Ella asiente pero con la condición de que el ciervo viva con ellos.

Fueron felices durante mucho tiempo. Pero, como suele suceder en los cuentos, tres repeticiones de la misma prueba —los tres días en que el ciervo fue cazado— no son suficientes para la resolución final. Mientras el hermano ha pasado por la prueba que podría representar la iniciación de una forma superior de existencia, la hermana no lo ha hecho todavía.

Todo marcha bien hasta que un día, mientras el rey está de caza,* la reina da a luz un niño.

La ausencia del rey cuando su esposa da a luz indica que se trata de otra transición —el milagro de la vida— en la que los demás, incluido el marido, pueden servir de escasa ayuda. El dar a luz representa una transformación interna que cambia a la chica-niña y la convierte en madre. Como todas las transformaciones importantes, está llena de graves peligros. Actualmente, éstos son, en su mayoría, psicológicos; hace algún tiempo, la vida de la madre estaba en

* En el lenguaje de los cuentos, la cacería no debe entenderse como una matanza innecesaria de animales; simboliza más bien una vida próxima a, y de acuerdo con, la naturaleza, una existencia conforme a nuestro ser primitivo. En muchos cuentos, los cazadores tienen buen corazón, son personas bondadosas, como sucede en la «Caperucita Roja». Sin embargo, el hecho de que el rey fuera de cacería nos indica que había cedido a sus tendencias más primitivas.

peligro, puesto que muchas morían en el parto. Estos peligros toman cuerpo en esta historia a través de una madrastra bruja que, después de nacido el niño, se introduce en la vida de la reina, adoptando la forma de su ayuda de cámara. Ésta convence a la reina, que acaba de dar a luz, para que tome un baño y, así, poder ahogarla. Entonces, la bruja hace que su horrible hija ocupe el lugar de la reina en el lecho real.

A medianoche, la reina se aparece en el palacio para tomar al niño en brazos y acunarlo, sin olvidarse de atender al ciervo. La niñera lo ve todo, pero no se atreve a contárselo a nadie. Al cabo de un tiempo, la reina comienza a hablar al ir a ver al niño. Dice:

¿Qué hace mi ciervo? ¿Qué hace mi niño?
Vendré dos veces y ya nunca más.
Que me los cuiden con mucho cariño.

La niñera se lo cuenta al rey, que, a la noche siguiente, permanece en vela para observar este mismo hecho, que sucede con la única diferencia de que la reina dice que sólo acudirá una vez más. La tercera noche, cuando la reina dice que no volverá jamás, el rey deja de lado sus represiones y llama a su amada esposa, con lo que ésta vuelve a la vida.

De la misma manera que el hermano intentó beber tres veces de la fuente y que el ciervo salió tres veces para unirse a la cacería, también la reina visita tres veces a su hijo. Pero el hecho de que la reina haya vuelto a la vida y se haya reunido con el rey no logra liberar a su hermano de su forma animal. Sólo después de haber administrado justicia, quemando a la bruja, vuelve el ciervo a su forma humana, y «los hermanos vivieron felices para siempre».

Casi no se menciona nada acerca de la vida del rey o del niño, porque ambos tienen escasa importancia. El resultado real de «Los dos hermanitos» es que se vencen las tendencias de tipo animal que se dan en el hombre, representadas por el ciervo, y las de tipo asocial, simbolizadas por la bruja; y esto da lugar al origen de las cualidades humanas. La discrepancia entre la naturaleza del hombre, indicada por la existencia de la hermana y del hermano-ciervo, no se resuelve a través de la integración humana, puesto que los dos hermanos no se reúnen hasta haber alcanzado ambos la forma humana.

Al final de la historia, se combinan dos líneas de pensamiento: la integración de los elementos dispares de nuestra personalidad sólo puede conseguirse después de eliminar los elementos asociales, destructivos e injustos,

cosa que no se logra hasta llegar a la plena madurez, que viene representada en el cuento por el hecho de que la hermana da a luz un niño y manifiesta una serie de actitudes maternas. La historia nos habla también de los dos puntos clave de la vida de una persona: el abandono de la casa paterna y la creación de la propia familia. Estos son los dos períodos en que somos más vulnerables a la desintegración, porque tenemos que dejar de lado una manera de vivir para adoptar otra muy distinta. En el primero de estos dos puntos es el hermano el que se ve aniquilado por las circunstancias, mientras que en el segundo es la hermana la que se encuentra en una situación semejante.

Mientras no se produzca una evolución interna, tenemos que sobreentender su naturaleza: lo que nos redime como seres humanos y nos devuelve nuestra humanidad es la atención que dispensamos a los seres queridos. La reina, con sus visitas nocturnas, no intenta satisfacer ninguno de sus propios deseos, sino que se preocupa por los que dependen de ella: su hijo y el ciervo. Esto nos demuestra que ha llevado a cabo con éxito la transición de esposa a madre, con lo que vuelve a nacer en un nivel superior de existencia. El contraste entre el hermano, que cede a los impulsos de sus deseos instintivos, y el yo y super-yo de la hermana, que la llevan a preocuparse por sus obligaciones hacia los demás, indica claramente en qué consiste la batalla por conseguir la integración y cómo se puede salir victorioso de ella.

«Simbad el marino y Simbad el cargador»

Fantasía frente a realidad

Hay muchos cuentos en los que los aspectos dispares de una personalidad se proyectan en diferentes personajes, como ocurre en una de las historias de *Las mil y una noches*, Simbad el marino y Simbad el cargador»,* que muy a menudo se conoce, simplemente, por «Simbad el marino», o algunas veces, como «Los viajes de Simbad». Este relato nos muestra lo poco que comprenden de lo que es esencial en una historia los que la privan de su título original. Los nombres cambiados ponen énfasis en el contenido fantástico de la historia en detrimento de su significado psicológico. El título real sugiere inmediatamente que la historia trata de los dos aspectos contradictorios de una misma persona: el que la impulsa a huir hacia un mundo fantástico y el que la mantiene atada a la vida cotidiana, su ello y su yo, la manifestación del principio de la realidad y la del principio del placer.

Al empezar el relato, Simbad, un cargador pobre, está descansando frente a un hermoso palacio. Al darse cuenta de su situación se dice: «El propietario de este lugar disfruta de todos los placeres de la vida y se deleita con los perfumes más agradables, las deliciosas viandas y los vinos más exquisitos, mientras otros sufren bajo la carga de un trabajo excesivo... como yo». De esta manera, yuxtapone una existencia basada en satisfacciones a otra basada en necesidades. Para asegurarse de que captamos que estas observaciones pertenecen a dos aspectos de la misma persona, Simbad habla de sí mismo y del, hasta entonces, desconocido propietario del palacio, con las siguientes palabras: «Su origen es el mío y mi procedencia es la suya».

Después de habernos hecho comprender que ambos son la misma persona, se invita al cargador a entrar en el palacio, donde durante siete días consecutivos, su propietario le habla de siete viajes fabulosos. En estas expediciones se ha

* El comentario de «Simbad el marino y Simbad el cargador» se basa en la traducción de Burton de *The Arabian Nights' Entertainments.*

encontrado con horribles peligros, de los que se ha librado milagrosamente y ha vuelto a casa con una gran fortuna. Durante estos relatos, para dar mayor énfasis a la identidad del cargador pobre y del aventurero inmensamente rico, éste dice: «Has de saber, que tu nombre es igual al mío» y «que te vas a convertir en mi hermano». La fuerza que le impele a buscar aventuras es, según él, «el hombre anciano y malvado que hay dentro de mí» y «el hombre sensual ... [cuyo] corazón sigue las inclinaciones del diablo, de manera natural», imágenes muy adecuadas para una persona que se ve dominada por los impulsos del ello.

¿Por qué este cuento está dividido en siete partes y por qué los dos protagonistas se separan cada día para reunirse de nuevo al día siguiente? Siete es el número de los días de la semana; en los cuentos, el número siete representa a menudo el período semanal y es, también, el símbolo de cada uno de los días de nuestra vida. Por ello, parece que la historia nos dice que, mientras vivimos, nuestra existencia tiene dos aspectos diferentes, lo mismo que los dos Simbad representan la misma persona, disfrutando uno de una vida de aventuras fantásticas y pasando el otro muchos apuros en la vida real. Otra forma de interpretarlo es considerar estas existencias opuestas como los aspectos diurno y nocturno de la vida; como la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, o como la parte consciente e inconsciente de nuestro ser. Vista de esta manera, la historia muestra cuán diferente puede ser la vida, según se la considere desde las distintas perspectivas del yo y del ello.

La historia nos cuenta al principio que Simbad el cargador «lleva un gran peso y se fatiga enormemente por la acción del calor y de la carga que lo oprimen». Entristecido por las penalidades de su existencia, empieza a imaginar cómo debe ser la vida de un hombre rico. Las historias de Simbad el marino pueden verse como las fantasías en las que el cargador pobre se embarca para escapar de su vida llena de miserias. El yo, extenuado por las tareas a realizar, permite que el ello lo domine. El ello, en contraste con la orientación realista del yo, es el punto de origen de nuestros deseos más primitivos, que pueden llevar a la satisfacción o a un enorme peligro. Esto se plasma en los siete relatos de los viajes de Simbad el marino. Arrastrado por lo que llama «el hombre malvado que hay dentro de mí», Simbad el marino tiene fantásticas aventuras, y se encuentra con horribles peligros, parecidos a pesadillas: gigantes que asan seres humanos antes de devorarlos; criaturas perversas que montan sobre Simbad como si fuera un caballo; serpientes que le amenazan con tragárselo vivo; aves enormes que lo transportan por los cielos. Finalmente, las fantasías de satisfacción de deseos vencen a las que generan ansiedad, puesto que es rescatado y puede volver a casa con grandes riquezas,

para dedicarse a una vida de placer y satisfacción. Pero uno tiene que enfrentarse a diario con las exigencias de la realidad. Después de verse dominado a placer por el ello durante un tiempo, el yo recupera su lugar y Simbad el cargador vuelve a su vida cotidiana.

El cuento nos ayuda a profundizar más en nosotros mismos puesto que en él las dos vertientes de nuestras ambivalencias están aisladas y se proyectan por separado en dos personajes distintos. Podemos captar estas ambivalencias mucho mejor si las pulsiones instintivas del ello se proyectan en el aventurero intrépido e inmensamente rico que sobrevive cuando los demás están destruidos, y que lleva a casa extraños tesoros; mientras que las tendencias opuestas del yo, orientado hacia la realidad, están expresadas por el cargador pobre y trabajador. Aquello de que carece Simbad el cargador (que representa nuestro yo) —imaginación, capacidad de ver más allá de sus narices— lo tiene Simbad el marino en demasía; puesto que él asegura que no está satisfecho con una vida normal «de facilidades, confort y descanso».

Desde el momento en que el cuento indica que estas dos personas tan diferentes son, en realidad, «hermanos de sangre», se consigue que el niño se dé cuenta, de manera preconsciente, de que estos dos personajes no son más que dos partes de la misma persona; que el ello es parte integrante de nuestra personalidad igual que puede serlo el yo. Uno de los grandes méritos de este cuento es que ambos personajes, Simbad el marino y Simbad el cargador, son igualmente atrayentes; no se niega el atractivo, la importancia ni la validez de ninguna de las dos caras de nuestra naturaleza.

A menos que se haya llevado a cabo una cierta separación de las complejas tendencias internas de nuestra mente, no llegamos a comprender los orígenes de la confusión que tenemos respecto a nosotros mismos, a cómo nos desenvolvemos entre sentimientos contrarios a nuestra necesidad de integrarlos. Una integración semejante requiere el conocimiento de la existencia de aspectos discordantes en nuestra personalidad y de lo que éstos son. «Simbad el marino y Simbad el cargador» sugiere la separación de los aspectos discordantes de nuestra psique e indica que éstos se pertenecen uno a otro y que tienen que integrarse; los dos Simbad se hacen compañía a diario y se reúnen de nuevo después de cada separación.

Si se analiza por sí solo, se ve que este cuento tiene un defecto relativo; al final no expresa, de modo simbólico, la necesidad de la integración de los aspectos dispares de nuestra personalidad que se han proyectado en los dos Simbad. Si este cuento fuera de origen occidental, se acabaría con los dos hermanos viviendo

felices para siempre. Por esta razón, el oyente se siente algo decepcionado al final, pues se pregunta por qué estos dos hermanos siguen separándose y encontrándose de nuevo cada día. A un nivel superficial parecería mucho más lógico que vivieran juntos para siempre en perfecta armonía, final que expresaría, de manera simbólica, que el héroe había conseguido con éxito su integración psíquica.

Pero si la historia terminara así, no habría razón para contar otras a la noche siguiente. «Simbad el marino y Simbad el cargador» forma parte de los cuentos de *Las mil y una noches.*[*][†] Según la disposición de este libro, los siete viajes de Simbad el marino se contaron durante treinta noches.

---

[*] La colección de cuentos que se hizo famosa con el nombre de *Las mil y una noches,* o como *The Arabian Nights' Entertainments,* [versión que también se ha traducido en este volumen bajo el título castellano de *Las mil y una noches. (N. de la t.*)], en la traducción de Burton, procede de la India o de Persia y se calcula que tiene unos diez siglos de antigüedad. El número 1.001 no debe tomarse al pie de la letra. Por el contrario, «mil» en árabe significa un número infinito. Los últimos compiladores y traductores han tomado este número literalmente y han llegado a formar una colección con este número de historias, mediante subdivisiones y cuentos añadidos.

[†] En cuanto a la historia del origen de *The Arabian Nights Entertainments* y, especialmente, en cuanto al significado del número 1.001, véase von der Leyen, *Die Welt des Märchens, 2* vols., Eugen Diederich, Dusseldorf, 1953.

Marco de referencia de Las mil y una noches

Como los relatos de ambos Simbad forman parte de un ciclo extenso de cuentos, la resolución —o integración— final sucede únicamente al término de *Las mil y una noches.* Así pues, ahora debemos tomar en cuenta la historia central con la que comienza y termina dicho ciclo.* El rey Schariar está muy desilusionado con las mujeres y es un hombre malhumorado y maligno porque se ha enterado de que no sólo su esposa le ha traicionado con sus esclavos negros, sino que lo mismo le ha sucedido a su hermano, el rey Schazenan; y, además, un genio muy poderoso y astuto es traicionado asimismo continuamente por una mujer a la que cree tener a buen recaudo.

El rey Schazenan ha hecho reaccionar a su hermano, el rey Schariar, ante la traición de su esposa. La historia nos habla así de este último: «No podía olvidar la perfidia de su mujer, y la tristeza se fue apoderando poco a poco de su corazón, su color cambió y su cuerpo se fue debilitando». Cuando el rey Schariar le pregunta las causas de su dolor, el rey Schazenan le contesta: «Hermano mío, me siento herido en mi interior». Ya que su hermano parece ser un doble del propio rey Schariar, es de suponer que también éste sufre terriblemente por sus heridas internas: por la creencia de que ya nadie puede amarlo sinceramente.

El rey Schariar, al haber perdido la confianza en los seres humanos, decide que de ahora en adelante no dará a ninguna mujer la oportunidad de traicionarlo de nuevo y que se dedicará únicamente a una vida de lujuria. Desde aquel momento duerme cada noche con una doncella, a la que manda asesinar a la mañana siguiente. Finalmente, la única muchacha virgen que queda en el reino es Scherezade, la hija del visir del rey. El visir no tiene ninguna intención de sacrificar a su hija, pero ella insiste en que desea convertirse en «el instrumento de la

* En lo referente a la historia que sirve de marco de referencia a los 1.001 cuentos, véase Emmanuel Cosquin, «Le Prologue-Cadre des *Mille et Une Nuits*» en sus *Études folkloriques,* Champion, París, 1922. En cuanto a la historia central de *Las mil y una noches* me he basado en la traducción de John Payne en *The Book of the Thousand Nights and One Night,* Printed for Subscribers Only, Londres, 1914.

libertad». Consigue su propósito al contar, durante mil noches, una historia que fascina al rey hasta el punto de no matarla porque quiere oír la continuación del relato a la noche siguiente.

El hecho de librarse de la muerte por explicar cuentos es el tema con el que comienza el ciclo y que va reapareciendo hasta el final. Por ejemplo, en la primera de las 1.001 historias, «El mercader y el genio», un genio amenaza con dar muerte a un mercader, pero el relato que éste cuenta lo fascina de tal manera que lo deja en libertad. Al final del ciclo, el rey expresa su confianza en Scherezade y el amor que por ella siente; está curado definitivamente de su odio hacia las mujeres gracias al amor de Scherezade, y viven felices para siempre, o, por lo menos, es lo que se nos da a entender.

En esta historia, que sirve de marco a las demás, dos protagonistas, un hombres y una mujer, se encuentran en un momento de crisis emocional para ambos: el rey, harto de vivir y lleno de odio hacia las mujeres; Scherezade, temiendo por su vida, pero decidida a conseguir su liberación y la del rey. Logra este objetivo gracias a las historias que cuenta al rey; sin embargo, ninguno de estos relatos puede por sí solo conseguir algo así, puesto que nuestros problemas psicológicos son mucho más complejos y difíciles de solucionar. Únicamente una gran variedad de cuentos podría proporcionar el impulso para esta catarsis. Han de pasar tres años para que el rey, tras oír continuamente las más variadas historias, se vea libre de su depresión, para que se cure por completo. Se requiere su atención durante mil noches para conseguir la reintegración de su personalidad, completamente desintegrada. (En este punto debe hacerse constar que en la medicina hindú —y *Las mil y una noches* es de origen indio o persa— se narra una historia a la persona mentalmente perturbada que, al meditar sobre este relato, podrá superar sus problemas emocionales.)

Los cuentos de hadas poseen significado a distintos niveles. En el caso que estamos considerando, a otro nivel de significado, los dos protagonistas de esta historia representan las tendencias que luchan en nuestro interior y que, si no conseguimos integrar, pueden destruirnos. El rey simboliza una persona completamente dominada por el ello, porque el yo, debido a las graves decepciones sufridas, ha perdido la fuerza necesaria para mantener al ello dentro de sus límites. Después de todo, la empresa que el yo debe llevar a cabo es protegernos frente a una pérdida destructora, representada en el cuento por la traición sexual que el rey sufre; si el yo no lo consigue, pierde el poder para encauzar nuestras vidas.

El otro personaje de la historia central, Scherezade, representa el yo, como se nos muestra con claridad cuando se nos dice que «había recopilado mil libros de crónicas de pueblos y de poetas del pasado. Además, había leído libros de ciencia y medicina; en su memoria se almacenaban versos e historias y folklores y doctrinas de reyes y sabios; era inteligente, astuta, prudente y bien educada»; enumeración exhaustiva de las cualidades del yo. De este modo, el ello incontrolado (el rey) vuelve a sus cauces, después de un largo y difícil proceso, por el impacto de la encarnación del yo en ella. Pero se trata de un yo dominado, en gran parte, por el super-yo, hasta el punto de que Scherezade está decidida a arriesgar su vida. Dice: «O bien seré el instrumento de la liberación de la matanza para las hijas de los musulmanes, o bien moriré y pereceré como las otras». Su padre intenta disuadirla y le advierte: «¡No pongas en peligro tu vida!». Pero nada puede detenerla y alejarla de sus propósitos. Por ello sigue insistiendo: «Mi resolución es irrevocable».

Así pues, en Scherezade vemos a un yo dominado por el super-yo, que se ha separado hasta tal punto del ello egoísta que casi arriesga la existencia misma en aras de una obligación moral; en el rey, vemos un ello que ha escapado al control del yo y del super-yo. Al poseer un yo fuerte, Scherezade lleva a cabo su misión moral según un plan preconcebido: se las arregla para contar una historia al rey, con tanto suspense, que él quiere seguir escuchándola y le perdona la vida. Y así sucede: cuando empieza a clarear y ella interrumpe su relato el rey se dice: «No la mataré hasta conocer el final de la historia». Sin embargo, las historias apasionantes que el rey desea continuar escuchando no hacen más que posponer su muerte día tras día. Se necesita algo más para conseguir el objetivo de «liberación» que Scherezade se ha propuesto.

Sólo una persona con un yo que haya aprendido a guiar las energías positivas del ello con propósitos altamente constructivos puede lograr que el yo controle las tendencias asesinas del ello. Sólo cuando el amor de Scherezade por el rey inspira sus narraciones —es decir, cuando el yo está compuesto por el super-yo (por el deseo de liberar «de la matanza a las hijas de los musulmanes») y por el ello (su amor por el rey, al que ella desea liberar del odio y la depresión) — se convierte en una persona totalmente íntegra. La historia central nos dice que esta persona es capaz de liberar el mundo de la maldad, mientras conquista la felicidad para ella misma y para el rey, que había perdido toda esperanza en las cualidades humanas. Cuando ella expresa su amor por el rey, él hace lo propio. No podemos tener un testimonio mejor del poder que los cuentos de hadas tienen para cambiar nuestra personalidad que el final de este relato central de *Las mil y una noches:* el odio asesino se ha convertido en amor eterno.

Vale la pena mencionar un elemento más de la historia central de *Las mil y una noches.* Scherezade expresa desde el principio la esperanza de que el hecho de contar historias la ayude a «desviar al rey de sus costumbres», pero, para ello, requiere la ayuda de su hermana pequeña, Dunayazad, a la que da las instrucciones siguientes: «Cuando acuda al sultán, te haré llamar, y cuando vengas a mí y veas que el rey quiere ejecutar su voluntad, me dices "Hermana, antes de dormir cuéntanos algunas de tus apasionantes historias para pasar la noche"». En cierto modo, Scherezade y el rey son como marido y mujer y Dunayazad es como su hija. El primer vínculo que se establece entre el rey y Scherezade es el deseo que expresa Dunayazad de oír contar historias. Al final del ciclo, la hermana es sustituida por un niño, el hijo del rey y Scherezade, al que lleva hasta él cuando le declara su amor. La integración de la personalidad del rey se ha completado al convertirse en padre de familia.

Sin embargo, antes de lograr una integración completa de nuestra personalidad como la que se proyecta en la figura del rey al final de *Las mil y una noches,* tenemos que luchar contra diversas crisis de desarrollo, dos de las cuales, muy relacionadas entre sí, se encuentran entre las más difíciles de dominar.

La primera de ellas se centra en la cuestión de la integración de la personalidad: ¿Quién soy yo, realmente? Dadas las tendencias contradictorias que encontramos en nuestro interior, ¿ante cuáles hemos de reaccionar? La respuesta que nos dan los cuentos de hadas es la misma que nos ofrece el psicoanálisis: para evitar que nuestras ambivalencias nos arrastren y, en casos extremos, nos destrocen, es necesario que las integremos. Sólo de esta manera podremos conseguir una personalidad unificada, capaz de enfrentarse, con éxito y seguridad interna, a las dificultades de la vida. La integración interna no es algo que se consiga de una vez por todas; es una empresa que cada uno debe afrontar, aunque de formas y niveles distintos. Los cuentos de hadas no presentan esta integración como un esfuerzo que dura toda la vida; esto sería descorazonador para el niño, que encuentra graves dificultades incluso para conseguir la unificación temporal de sus ambivalencias. En cambio, cada cuento proyecta, en su final «feliz», la integración de algún conflicto interno. Puesto que hay innumerables cuentos de hadas y cada uno de ellos tiene una forma diferente de conflicto básico pomo tema, estas historias demuestran, con su combinación, que en la vida nos enfrentamos a muchos problemas que deben resolverse cada uno en su momento.

La segunda crisis de desarrollo es el complejo de Edipo. Constituye una serie de experiencias dolorosas y confusas mediante las que el niño se convierte en sí mismo si logra separarse de sus padres. Para conseguirlo, tiene que liberarse del

poder que sus padres ejercen sobre él y —cosa mucho más difícil— del poder que les ha concedido, debido a su angustia y dependencia, y del deseo de que ellos le pertenezcan para siempre, de la misma manera que siente que él les ha pertenecido.

La mayoría de los cuentos de hadas que hemos comentado en la primera parte de este libro proyectan la necesidad de integración interna, mientras que los de la segunda parte tratan también de los conflictos edípicos. Al tomarlos en consideración nos habremos trasladado del famoso ciclo de cuentos de hadas del mundo oriental a la tragedia del drama occidental y —según Freud— de la vida para todos nosotros.

Cuentos de dos hermanos

Siguiendo una línea distinta de «Los dos hermanitos», en otros cuentos, en los que los protagonistas —normalmente hermanos— encarnan aspectos de la personalidad humana aparentemente incompatibles, ambos se separan después de un período inicial en que habían permanecido unidos, y tienen luego diferentes destinos. En estos relatos —que figuran entre los más antiguos y extendidos, aunque actualmente no se les preste demasiada atención—, el hermano que se queda en casa y el que sale en busca de aventuras siguen en contacto a través de algún objeto mágico. Cuando el hermano aventurero sucumbe porque se ha permitido vivir de acuerdo con sus deseos o desafiar los mayores peligros, su hermano sale para rescatarlo y, después de conseguirlo, viven los dos juntos y muy felices desde aquel momento. Los detalles varían de un cuento a otro; a veces —aunque no muy a menudo— se trata de dos hermanas, o de un hermano y una hermana. No obstante, estos relatos tienen en común los rasgos que caracterizan la identidad de ambos héroes, uno de los cuales es prudente y razonable, pero está dispuesto a arriesgar su vida para salvar a su hermano, que se expone, sin necesidad alguna, a los más terribles peligros; y tienen algo más en común, algún objeto mágico, un amuleto, que suele desintegrarse tan pronto como uno muere y que sirve de señal al otro para salir en su búsqueda.

Encontramos ya el tema central de los dos hermanos en el cuento más antiguo, hallado en un papiro egipcio del 1250 a.C. Desde hace más de tres mil años ha ido tomando diversas formas. Un estudio ha hablado de 770 versiones diferentes, pero, probablemente, se pueden encontrar todavía más.[*] En algunas de ellas se destaca un significado y, en otras, otro distinto. Se puede alcanzar el sentido completo de un cuento de hadas, no sólo narrándolo y oyéndolo muchas veces —de esta manera, un detalle que primero se había pasado por alto adquiere un mayor significado o se ve de manera distinta—, sino también haciendo diversas variaciones sobre el mismo tema central.

---

[*] Las diferentes versiones del cuento de «Los dos hermanos» se comentan en Kurt Kanke, «Die zwei Bruder», *Folk Lore Fellow Communications,* vol. 114 (1934).

En todas las versiones de este cuento, los dos personajes simbolizan aspectos opuestos de nuestra naturaleza, que nos empujan a actuar de maneras contradictorias. En «Los dos hermanitos», se puede escoger entre seguir los impulsos de nuestra naturaleza animal o bien reprimir la manifestación de nuestros deseos físicos en favor de nuestras cualidades humanas. De este modo, los personajes dan forma a un diálogo interno, al que nos entregamos desde el momento en que decidimos qué camino tomar.

Las historias que tienen por tema central a «dos hermanos» añaden una nueva dicotomía a este diálogo interno entre ello, yo y super-yo: la lucha por la independencia y la autoafirmación, y la tendencia opuesta a permanecer sano y salvo en casa, atado a los padres. Desde las primeras versiones, las historias acentúan el hecho de que ambos deseos se encuentran en cada uno de nosotros, y de que no podemos sobrevivir si se nos despoja de uno de ellos: el deseo de seguir ligado al pasado y la imperiosa necesidad de alcanzar un nuevo futuro. A medida que se va desarrollando la historia, se nos dice, muy a menudo, que el separarse por completo del pasado lleva al desastre, pero que el existir únicamente atados a él es algo que impide el desarrollo; uno se siente seguro, pero carece de vida propia. Sólo la integración completa de estas tendencias contrarias permite una existencia plenamente satisfactoria.

Mientras que en la mayoría de los cuentos de hadas cuyo tema central gira alrededor de «dos hermanos», el que se va de casa se mete en problemas y es liberado por el que ha permanecido en el hogar, hay otros, como la versión egipcia más antigua, en que ocurre lo contrario: es el hermano que no se decide a abandonar el calor del hogar el que cae en desgracia. Si no desplegamos las alas y abandonamos el nido, estos relatos parecen advertirnos de que no lo conseguiremos y, entonces, la unión edípica nos destruirá. Esta antigua historia egipcia parece haber surgido al margen del motivo central de la naturaleza destructiva de las uniones edípicas y de la rivalidad fraterna; es decir, de la necesidad de crear una existencia independiente. Un final feliz exige que los hermanos se liberen de los celos edípicos y fraternos, y que se ayuden mutuamente.

En el cuento egipcio, el hermano más joven, soltero, hace caso omiso de las trampas que le tiende su cuñada para seducirlo. Temiendo que la delate, ella lo injuria, diciendo a su marido que fue él quien intentó conquistarla.* En

* La historia bíblica de la mujer de Putifar y José, que se sitúa en Egipto, procede probablemente de esta antigua historia.

un ataque de celos, el hermano casado quiere matar al que cree el seductor de su mujer. Finalmente, gracias a la intervención de los dioses, se salva la reputación del hermano menor y se conoce toda la verdad; pero, para entonces, el hermano menor ha escapado ya en busca de su seguridad. La noticia de su muerte llega a oídos de su hermano mayor, que decide salir en su búsqueda y logra resucitarlo.

Este antiguo cuento egipcio gira en torno a una persona que es acusada de lo que el acusador quería: la esposa culpa al hermano, al que ella había pretendido seducir, de haber hecho lo propio con ella. De esta manera, el argumento describe la proyección hacia otra persona de una tendencia inaceptable en uno mismo; esto indica que tales proyecciones son tan antiguas como el ser humano mismo. Puesto que son los dos hermanos quienes cuentan la historia, cabe también la posibilidad de que el hermano menor proyecte sus deseos en su cuñada, acusándola de lo que él deseaba, pero no tuvo valor para hacer.

En este relato, el hermano casado dispone de grandes posesiones en las que vive el otro hermano. La mujer del mayor es, en cierto modo, como la «madre» de las personas más jóvenes de la familia, incluido el hermano menor. Así pues, podemos interpretar la historia, o bien como el personaje de una madre que cede a sus deseos edípicos hacia un hombre que desempeña el papel de hijo, o bien como un hijo que acusa al personaje de la madre de sus propios deseos edípicos hacia ella.

Sea como sea, la historia nos dice claramente que, en beneficio del hijo menor y para protegerse de los problemas edípicos —tanto si son del hijo como de un progenitor—, el joven hace bien al marcharse de casa en este momento de su vida.

En esta narración antigua del tema de los «dos hermanos», el cuento apenas habla de la transformación interna necesaria para llegar a un final feliz, al mencionar el profundo remordimiento del mayor cuando se entera de que su esposa ha acusado injustamente a su hermano, al que él quería destruir. Por esta razón, este relato es, esencialmente, de tipo admonitorio; es decir, nos advierte de que debemos librarnos de nuestros vínculos edípicos y nos enseña que la mejor manera de conseguirlo es mediante el establecimiento de una existencia independiente lejos del hogar paterno. Vemos también que la rivalidad fraterna es un tema básico en esta historia, puesto que el primer impulso del hermano mayor es dar muerte al que cree culpable. La parte más positiva de su naturaleza lucha contra sus impulsos primitivos y consigue vencerlos.

En este tipo de historias —de «dos hermanos»—, se describe a los héroes como personas en lo que podríamos llamar la adolescencia; el período de la vida en que la relativa tranquilidad emocional del niño, en la etapa anterior a la pubertad, es sustituida por la tensión y el caos que comportan los cambios psicológicos del adolescente. Al oír una historia así, el niño comprende (al menos, en su inconsciente) que, aunque lo que se le cuente sean conflictos de la adolescencia, estos problemas son típicos de cualquier situación necesaria para pasar de un estadio de desarrollo al siguiente. Este conflicto es característico del niño en el período edípico, así como del adolescente. Nos encontramos con este problema siempre que debemos decidir el paso de un estado mental y de una personalidad, poco diferenciados, a un estadio superior, lo que requiere la liberación de viejas ataduras antes de formar las nuevas.

En versiones más modernas, como el cuento «Los hermanos» de los Hermanos Grimm, no hay diferencia alguna, en un principio, entre ambos personajes. «Los dos hermanos se internaron en el bosque y, tras una larga conversación, llegaron a un acuerdo. Cuando, por la noche, se sentaron a cenar, le dijeron a su padre adoptivo: "No comeremos nada hasta que cumplas lo que te pedimos".» Su deseo era el siguiente: «Queremos probar fortuna en el mundo, así que déjanos emprender un viaje». El bosque al que acudieron para planear su futuro, lejos del hogar, simboliza el lugar donde se debe afrontar y vencer la oscuridad; donde se resuelven las dudas acerca de lo que uno es; y donde uno empieza a comprender lo que quiere ser.

En la mayoría de las historias en que intervienen dos hermanos, hay uno que, como Simbad el marino, se lanza al mundo y se enfrenta a grandes peligros, mientras el otro, como Simbad el cargador, se limita a permanecer en casa. En muchos cuentos europeos, el hermano que parte hacia lo desconocido se encuentra pronto en un bosque oscuro y frondoso, en el que se siente perdido tras haber abandonado la vida segura del hogar paterno y sin haber construido aún las estructuras internas que se desarrollan únicamente bajo el impacto de experiencias vitales que, en cierto modo, tenemos que dominar por nosotros mismos. Desde tiempos inmemoriales, el bosque casi impenetrable en el que nos perdemos ha simbolizado el mundo tenebroso, oculto y casi impenetrable de nuestro inconsciente. Si hemos perdido el marco de referencia que servía de estructura a nuestra vida anterior y debemos ahora encontrar el camino para volver a ser nosotros mismos, y hemos entrado en este terreno inhóspito con una personalidad

aún no totalmente desarrollada, cuando consigamos salir de ahí, lo haremos con una estructura humana muy superior.*

En este bosque de tinieblas, el héroe del cuento se encuentra con la realización de nuestros deseos y ansiedades —la bruja— como en el cuento de los Hermanos Grimm «Los hermanos». ¿A quién no le gustaría poseer el poder de la bruja —o de un hada o un hechicero— y usarlo para satisfacer todos los deseos, para conseguir todo lo que anhela y para castigar a los enemigos? y ¿quién no teme estos poderes si están en manos de otra persona que puede usarlos en su contra? La bruja —más que cualquier otra creación de nuestra imaginación a la que hayamos investido de poderes mágicos, como el hada o el hechicero— es, por sus aspectos opuestos, una reencarnación de la madre buena de la infancia y de la madre mala de las crisis edípicas. Sin embargo, ya no se la ve, de manera realista, como una madre amorosa que todo lo concede y una madrastra despreciable que todo lo exige; sino que se la considera, de modo totalmente irreal, como sobrehumanamente gratificadora o inhumanamente destructiva.

Estos dos aspectos de la bruja están claramente delineados en los cuentos en los que el héroe, perdido en el bosque, se encuentra con una bruja que lo atrae con fuerza y que, al principio, satisface todos sus deseos, mientras dura el vínculo que los une. Representa a la madre de nuestros primeros años, que todo lo da y a la todos tenemos la esperanza de volver a encontrar a lo largo de nuestra vida. De Manera preconsciente o inconsciente, es precisamente esta esperanza de encontrarla en alguna parte lo que nos da fuerza para abandonar el hogar. Así se nos da a entender, como en los cuentos de hadas, que las falsas esperanzas nos embaucan si nos engañamos a nosotros mismos con la idea de que todo lo que buscamos es una existencia independiente.

Después de que la bruja haya satisfecho todos los deseos del héroe que se lanzó al mundo, llega un momento —que suele ser cuando se niega a obedecer sus órdenes— en que aquélla se vuelve contra él y lo convierte en un animal o en una estatua de piedra. Es decir, lo priva de toda cualidad humana. En estos relatos, la bruja semeja la manera en que la madre preedípica se presenta al niño: concediéndoselo todo y satisfaciendo sus deseos mientras el pequeño no insista en hacer las cosas a su manera y permanezca simbólicamente atado a ella. Pero, a medida que el niño comienza a afirmar su personalidad y a actuar según su

---

* Dante evoca esta imagen al principio de *La Divina Comedia:* «En mitad del camino de nuestra vida, me encontré en un bosque tenebroso en el que me había perdido». También en este caso hay quien le ayuda, Virgilio, que le ofrece ser su guía «mágico» en la famosa peregrinación a través del infierno y del purgatorio hasta alcanzar el cielo al final del viaje.

voluntad, los «noes» aumentan rápidamente. El niño, que ha depositado toda su confianza en esta mujer y ha atado su destino a ella —o, por lo menos, así lo siente—, experimenta ahora un enorme desencanto; lo que le ha dado el pan se ha convertido en piedra, o, como mínimo, así lo ve el niño.

Sean cuales sean los detalles típicos de cada historia, en los cuentos de «dos hermanos» llega un momento en que los dos protagonistas se diferencian uno de otro, de la misma manera que el niño tiene que superar su nivel de indiferenciación. Lo que ocurre luego simboliza tanto el conflicto interno que todos padecemos —representado por las diversas acciones de ambos hermanos— como la necesidad de abandonar una forma de existencia para alcanzar otra superior. A cualquier edad, cuando una persona se enfrenta al problema de separarse de sus padres —cosa que hacemos todos a distintos niveles y en diferentes momentos de nuestras vidas— tiene, por un lado, el deseo de llevar una existencia completa al margen de ellos y de lo que representan en su psique y, por otro, el deseo de permanecer atada al hogar paterno. Esto es mucho más acusado en el período que precede inmediatamente a la entrada en la escuela y en la etapa que le sigue a continuación. El primero separa la infancia de la niñez y la segunda, la niñez de la edad adulta.

El cuento «Los hermanos», de los Hermanos Grimm, da comienzo llamando la atención del oyente sobre la tragedia que puede ocurrir si los dos protagonistas —es decir, los dos aspectos divergentes de nuestra personalidad— no llegan a integrarse. Empieza así: «Érase una vez dos hermanos, uno rico y otro pobre. El rico era orfebre, y su corazón rebosaba maldad; el pobre se las arreglaba haciendo escobas, y era bueno y honrado. Este último tenía dos hijos gemelos que se parecían como dos gotas de agua».

El hermano bueno encuentra un día un pájaro de oro, y sus hijos, al comer el hígado y el corazón del animal, adquieren el poder de encontrar cada mañana un trozo de oro bajo sus almohadas. El hermano malvado, devorado por la envidia, convence al padre de los gemelos de que es cosa del diablo y de que, para salvarse, tiene que separarse de los chicos. Embaucado por su hermano, el padre expulsa a sus hijos, que son hallados por un cazador, que los recoge y los adopta. Al cabo de algunos años, los niños se retiran un día al bosque y deciden que deben lanzarse al mundo. El padre adoptivo está de acuerdo en lo que deben hacer y, cuando parten, les regala un cuchillo, que es el objeto mágico de la historia.

Como se dijo al principio del comentario sobre el tema de los «dos hermanos», un rasgo típico de estos relatos es que algún objeto mágico, que simboliza la identidad de ambos, indica a uno de los dos que el otro está en peligro

y debe ser rescatado. Si, como se ha dicho antes, los dos hermanos representan procesos psíquicos internos que deben funcionar al unísono, la desaparición o la destrucción del objeto mágico —o sea, su desintegración— indica que se producirá la desintegración de nuestra personalidad si no trabajan todos sus aspectos en conjunto. En «Los hermanos», el objeto mágico es «un brillante y resplandeciente cuchillo que el padre les regala cuando parten, diciéndoles, "si algún día os separáis, clavad el cuchillo en un árbol situado en la confluencia de los dos caminos que sigáis; si uno vuelve, podrá saber qué le ha sucedido al otro, porque la parte del cuchillo que señala la dirección en que éste ha partido se oxidará si muere; mientras que si vive permanecerá brillante"».

Los gemelos se separan (después de clavar el cuchillo en un árbol) y siguen caminos diferentes. Después de muchas aventuras, una bruja convierte a uno de ellos en una estatua de piedra. El otro pasa por donde está clavado el cuchillo y ve que la parte que señala la dirección en que se fue su hermano se ha oxidado; al darse cuenta de que debe haber muerto, corre a liberarlo y lo consigue. Después de que los hermanos se reúnen de nuevo —lo que es símbolo de una integración completa de las tendencias discordantes que tenemos en nuestro interior—, viven felices para siempre.

Al yuxtaponer lo que sucede entre el hermano bueno y el malo y los hijos gemelos del primero, la historia indica que, si los aspectos contradictorios de la personalidad permanecen separados, estamos abocados a la desgracia: incluso el hermano bueno fracasa en la vida. Pierde a sus hijos porque no consigue comprender las tendencias de maldad que hay en nuestra naturaleza —representadas por su hermano— y, por lo tanto, es incapaz de evitar las consecuencias. En cambio, los gemelos, después de vivir separados, acuden en ayuda uno del otro (lo que simboliza una integración interna) y pueden disfrutar, a partir de entonces, de una vida «feliz».[*]

---

[*] Se da repetido énfasis a la identidad de los gemelos, aunque de un modo simbólico. Por ejemplo, se encuentran con una liebre, un zorro, un lobo, un oso y, finalmente, un león. Perdonan la vida a estos animales y, en compensación, cada uno de ellos les da dos de sus cachorros. Cuando se separan, se reparten estos animales, que siguen siendo sus compañeros fieles. Trabajan juntos y, al hacerlo repetidamente, salvan a sus amos de graves peligros. Esto muestra una vez más que una existencia fructífera requiere un trabajo conjunto, es decir, la integración de los diferentes aspectos de nuestra personalidad; simbolizados, en este caso, por las diferencias entre la liebre, el zorro, el lobo, el oso y el león.

«Los tres lenguajes»

La búsqueda de la integración

Si queremos comprendernos mejor a nosotros mismos, debemos familiarizarnos con el funcionamiento interno de nuestra mente. Si queremos funcionar bien, tenemos que integrar las tendencias discordantes, inherentes a nuestro ser. Al aislar estas tendencias y proyectarlas en personajes separados, como vemos en «Los dos hermanitos» y «Los hermanos», los cuentos de hadas nos ayudan a vislumbrar y, así, a captar mejor lo que ocurre en nuestro interior.

Los cuentos de hadas nos muestran también la necesidad de esta integración cuando nos presentan a un héroe que se encuentra frente a estas diversas tendencias, cada una en su momento, y las incorpora a su personalidad hasta que forman una unión en su interior; lo cual es necesario para llegar a una independencia y existencia completas. El cuento «Los tres lenguajes», de los Hermanos Grimm, responde a este esquema. La historia del origen de este relato se remonta a tiempos muy antiguos y se han encontrado versiones en muchos países europeos y algunos asiáticos. A pesar de su antigüedad, este relato eterno parece haberse escrito para los conflictos del adolescente actual respecto a sus padres, o respecto a la incapacidad de éstos para comprender los impulsos de sus hijos en este período.

La historia comienza de la siguiente manera: «Érase una vez un conde que vivía en Suiza y que tenía un solo hijo, tonto e incapaz de aprender nada. Por ello, el padre le dijo, "escúchame, hijo mío; yo no puedo enseñarte nada por más que lo intento. Tienes que marcharte de aquí. Te mandaré a un famoso maestro que te

dedicará todo su tiempo''»[*] El hijo estudió un año con el maestro y, cuando volvió, su padre se enfadó muchísimo al comprobar que tan sólo había aprendido a entender «lo que los perros dicen cuando ladran». Lo mandó un año más a estudiar con otro maestro y, cuando volvió, le dijo al padre que había aprendido únicamente «lo que los pájaros hablan». Furioso porque su hijo había malgastado el tiempo de nuevo, le dijo en tono amenazante, «te mandaré a un tercer maestro, pero, por última vez, si no aprendes nada, dejaré de ser tu padre». Al finalizar el año, la respuesta del hijo a la pregunta de qué había aprendido fue «lo que las ranas croan». Arrastrado por la cólera, el padre expulsó a su hijo y ordenó a sus criados que lo llevaran al bosque y lo mataran. Pero éstos se compadecieron del muchacho y se limitaron a abandonarlo allí.

Muchos cuentos empiezan con el abandono de los hijos, hecho que puede tomar dos formas básicas: niños pequeños que se ven obligados por las circunstancias a marcharse por su propia voluntad («Los dos hermanitos») o que son abandonados en un lugar desde donde son incapaces de encontrar el camino de vuelta («Hansel y Gretel»); y jóvenes, en la adolescencia o en la pubertad, que deben morir a manos de los criados, pero que son perdonados porque se compadecen de ellos y fingen, simplemente, haberlos matado («Los tres lenguajes», «Blancanieves»). En la primera forma, se expresa el miedo del niño al abandono; en la segunda, su angustia por el retorno.

---

[*] No suele ser corriente que en los cuentos de hadas se citen nombres propios de lugares determinados. Los que han estudiado este problema han llegado a la conclusión de que, si se menciona el nombre de un lugar, se quiere indicar que el cuento está relacionado de algún modo con un suceso que ocurrió realmente. Por ejemplo, en la ciudad de Hamelín, puede ser que en tiempos remotos desapareciera un grupo de niños, hecho que dio lugar a la historia del Flautista, que nos narra un acontecimiento semejante en aquella misma ciudad. Es un cuento moralista, pero difícilmente se le podría considerar un cuento de hadas, pues carece de resolución y de final. Sin embargo, sólo se puede encontrar una versión de este tipo de relatos que se basan en un hecho histórico.
La amplia difusión del tema de «Los tres lenguajes» y sus distintas versiones testifican que no hay núcleo histórico alguno al que este cuento pueda hacer referencia. Por otra parte, parece lógico que una historia que comienza en Suiza subraye la importancia del aprendizaje de tres idiomas diferentes y la necesidad de integrarlos en una unidad superior, ya que en Suiza coexisten cuatro grupos de idiomas: alemán, francés, italiano y romanche. No es extraño que el héroe sea enviado a tres lugares distintos para aprender otras tres lenguas, ya que una de ellas —probablemente el alemán— era su lengua materna. Lo que el lector suizo puede captar, a nivel manifiesto, como la necesidad de que las personas aprendan diferentes idiomas para conseguir una unidad superior —Suiza— se refiere asimismo, a nivel latente, a una necesidad de integración interna de las diversas tendencias que coexisten en nuestro interior.

El ser «expulsado» puede experimentarse inconscientemente, o bien como el deseo del hijo de separarse del progenitor, o su convencimiento de que éste quiere deshacerse de él. El hecho de lanzar al niño al mundo, o de abandonarlo en un bosque, simboliza tanto el deseo de los padres de que el hijo se independice como el anhelo —o angustia— de éste por conseguir la independencia.

En estos cuentos, el niño pequeño es simplemente abandonado —como Hansel y Gretel— puesto que la angustia de la etapa anterior a la pubertad es «si no soy un chico bueno y obediente, si hago enfadar a mis padres, no querrán cuidarme más e, incluso, puede que me abandonen». El muchacho que ha llegado a la pubertad, más seguro de poder cuidar de sí mismo, siente menos angustia frente al abandono y se arma del valor necesario para enfrentarse a su padre. En los cuentos en que un criado debe dar muerte a un niño, éste ha amenazado el poder o la dignidad del progenitor, como hace Blancanieves por ser más bella que la reina. En «Los tres lenguajes», el hijo pone en cuestión, de manera muy evidente, la autoridad paterna, al no aprender lo que su padre cree necesario.

El hecho de que no sea el padre el que mata al hijo, sino que le encargue a un criado que lo haga, y el hecho de que éste lo perdone, demuestra que, a este nivel, el conflicto no se produce con los adultos en general, sino sólo con los padres. La amabilidad de los otros adultos llega hasta donde les permite su voluntad de no entrar en contradicción con la autoridad paterna. A otro nivel, esto indica que, a pesar de la angustia que siente el adolescente frente al poder que su padre ejerce sobre su vida, en realidad esta influencia no es tan grande como parece, puesto que el padre, al sentirse injuriado, no expresa su cólera directamente hacia el niño, sino que debe servirse de un intermediario (de un criado, por ejemplo). El hecho de que no se cumpla el plan de los padres muestra la impotencia inherente a la posición del progenitor cuando intenta abusar de su autoridad.

Si muchos de los adolescentes actuales estuviesen familiarizados, desde su infancia, con los cuentos de hadas, se darían (inconscientemente) perfecta cuenta de que su conflicto no se produce con el mundo de los adultos, es decir, con la sociedad, sino, únicamente, con sus padres. Además, cuando el padre se presenta, en algún momento, como amenazador, es siempre el hijo el que vence a largo plazo mientras el padre es derrotado, hecho que muestran claramente todos estos cuentos. El hijo no sólo sobrevive a las acciones de los padres, sino que incluso las supera. Cuando esta convicción está arraigada en el inconsciente, el adolescente puede sentirse seguro, a pesar de las dificultades que sufre a lo largo de su desarrollo, porque está convencido de poder alcanzar la victoria.

Evidentemente, si muchos adultos hubiesen prestado más atención y hubiesen sacado más partido de los mensajes de los cuentos, hubieran reconocido cuán estúpidos son los padres que creen saber lo que sus hijos tienen que estudiar y que se sienten amenazados si no les obedecen. Un rasgo particularmente irónico de «Los tres lenguajes» es que es el padre mismo el que manda al hijo a estudiar y el que escoge a los maestros, para sentirse después injuriado al comprobar lo que éstos le han enseñado. Esto demuestra que el padre actual que manda a su hijo al colegio y luego se enfurece por lo que allí aprende, o por la manera en que lo cambian, no es más que una repetición de lo que sucede a lo largo de nuestra historia.

El hijo desea y teme a la vez que los padres no quieran aceptar su independencia y que tomen represalias contra él. Lo desea porque sería una demostración de que no son capaces de dejarlo marchar, y esto probaría lo importante que es para ellos. Llegar a ser un hombre o una mujer significa, realmente, dejar de ser un niño, cosa que no se le ocurre al muchacho en la etapa anterior a la pubertad, pero que sí percibe el adolescente. Si un niño desea que su padre deje de tener poder sobre él, siente en su inconsciente que lo ha destruido (puesto que quiere arrebatarle los poderes paternos) o que está a punto de hacerlo. Es muy natural que el niño crea, entonces, que el padre quiere vengarse.

En «Los tres lenguajes», el hijo actúa repetidamente en contra de la voluntad de su padre, autoafirmándose, así, al mismo tiempo y superando los poderes paternos mediante sus acciones. Por esta razón teme que su padre lo destruya.

Así es como el héroe de «Los tres lenguajes» se lanza al mundo. Tras mucho caminar, llega a un país que sufre un grave problema, porque los ladridos furiosos de los perros salvajes no dejan descansar a nadie; y, lo que es peor, a ciertas horas tienen que entregarles un hombre para que lo devoren. Puesto que el héroe puede entender su lenguaje, los perros le hablan, le cuentan por qué son tan feroces y le dicen qué tiene que hacer para amansarlos. Después de haber logrado su objetivo, los perros dejan el país en paz y el héroe se queda en aquellas tierras durante algún tiempo.

Pasados unos años, el héroe decide viajar hasta Roma. De camino, las ranas que croan le revelan su futuro y esto le da mucho que pensar. Al llegar a Roma se entera de que el Papa acaba de morir y los cardenales no saben todavía a quién deben elegir como sucesor. Finalmente creen que habrá alguna señal milagrosa que les indicará quién debe ser el nuevo Papa y, en ese preciso instante, dos palomas blancas se posan en los hombros del héroe. Cuando le preguntan si

quiere ser Papa, él no está seguro de merecer tal honor, pero las palomas le aconsejan que lo acepte. Así pues, es consagrado, tal como habían profetizado las ranas. Cuando llega el momento de cantar misa y no sabe la letra, las palomas, que están constantemente sobre sus hombros, se la susurran al oído.

Esta es la historia de un adolescente, cuyo padre es incapaz de comprender sus necesidades y al que considera un inepto. El hijo no se desarrolla como el padre cree que debería hacerlo, pero éste sigue insistiendo en que estudie en lugar de permitirle hacer lo que *él* cree que tiene valor real. Para conseguir su completa autorrealización, el muchacho tiene que entrar, primero, en conexión con su ser interno, proceso que ningún padre puede encarrilar aunque se dé cuenta de su importancia; esto es lo que sucede en esta historia.

En este relato, el hijo es un joven que va en busca de su propia identidad. Los tres maestros a los que acude para aprender cosas acerca del mundo y de sí mismo son los aspectos, hasta ahora desconocidos, del mundo y de sí mismo que el muchacho necesita explorar, cosa que no podía hacer mientras seguía atado a su padre.

¿Por qué el héroe aprendió primero a comprender el lenguaje de los perros, luego el de los pájaros y, finalmente, el de las ranas? Nos encontramos, una vez más, frente a la importancia del número tres. Agua, tierra y aire son los tres elementos en que se desarrolla nuestra vida. El hombre es un animal de tierra, así como el perro. Es el animal que el niño ve como más parecido al hombre y que representa, al mismo tiempo, una libertad instintiva —libertad para morder en cualquier momento, para excretar de modo incontrolado y para satisfacer las necesidades sexuales sin límites— y unos valores superiores, como lealtad y amistad. Se puede domesticar a los perros para que repriman su agresividad y se les puede entrenar para que controlen sus excreciones. Por ello parece natural que el aprender el lenguaje de los perros sea lo primero y lo más fácil. Es de suponer que los perros representen el yo del hombre; el aspecto de su personalidad más cercano a la superficie de la mente, puesto que tiene la función de regular la relación del hombre con sus semejantes y con el mundo que lo rodea. Desde la prehistoria, los perros han desempeñado, en cierto modo, este papel, ayudando al hombre a ahuyentar a sus enemigos y enseñándole nuevas maneras de relacionarse con otros animales salvajes.

Los pájaros, que pueden volar muy alto en el cielo, simbolizan una libertad muy distinta, la que posee el alma para elevarse libremente sobre lo que nos ata a nuestra existencia terrenal, que tan bien encarnan los perros y las ranas.

Los pájaros representan el super-yo investido de objetivos e ideales muy elevados, de vuelos fantásticos y de perfecciones imaginadas.

Si los pájaros encarnan el super-yo y los perros el yo, las ranas simbolizan la parte más antigua del ser humano, el ello. Nos puede parecer una conexión remota el pensar que las ranas expresan el proceso evolutivo por el que los animales de tierra pasaron, en tiempos remotos, del agua a la tierra firme. Pero, aún hoy, todos nosotros empezamos nuestra vida en un medio acuoso que abandonamos al nacer. Las ranas viven primero en el agua en forma de renacuajo, y cambian cuando pasan a vivir en los dos elementos. Las ranas son una especie anterior en la evolución a los perros y los pájaros, mientras que el ello es la parte de la personalidad anterior al yo y al super-yo.

Así pues, mientras que en un nivel profundo las ranas pueden simbolizar nuestra existencia más temprana, a un nivel más evidente representan nuestra capacidad para pasar de un estado de vida inferior a uno superior. Si quisiéramos fantasear, podríamos decir que el aprender el lenguaje de los perros y de los pájaros es la condición previa para alcanzar la capacidad más importante: la que nos permite pasar de un estado evolutivo existencial a uno superior. Las ranas pueden encarnar ambos estados, el inferior, más primitivo y antiguo, y el desarrollo que va desde los impulsos primitivos que buscan las satisfacciones más elementales hasta un yo maduro, capaz de utilizar los amplios recursos de nuestro planeta para su satisfacción.

Este relato indica también que el esforzarnos, simplemente, en comprender todos los aspectos del mundo y de nuestra existencia en él (tierra, aire, agua) y de nuestra vida interna (ello, yo, super-yo) no nos ayuda demasiado. Sólo sacaremos partido de esta comprensión de manera plenamente significativa si la aplicamos a nuestra relación con el mundo. Conocer el lenguaje de los perros no es suficiente; también debemos ser capaces de averiguar lo que éstos representan. Los perros salvajes, cuyo lenguaje debe aprender el héroe antes que otras cualidades humanas superiores, simbolizan los impulsos violentos, agresivos y destructivos del hombre. Si permanecemos ajenos a estas pulsiones, llegarán a destruirnos, de la misma manera que los perros devoran a los hombres.

Los perros están íntimamente relacionados con la posesión anal, porque, en este cuento, deben cuidar de que nadie robe un inmenso tesoro, cosa que explica su ferocidad. Una vez que ha comprendido y se ha familiarizado con estas violentas pulsiones (lo que está representado por el hecho de haber aprendido el lenguaje de los perros), el héroe puede dominarlas, cosa que le proporciona, de inmediato, resultados satisfactorios: puede apoderarse del tesoro que los perros

protegían. Si se ayuda al inconsciente y se le da lo que necesita —el héroe da de comer a los perros—, aquello que se mantenía oculto, lo reprimido, se hace accesible y, de ser destructor, pasa a ser algo beneficioso. El aprender el lenguaje de los pájaros sigue, lógicamente, a continuación de haber aprendido el de los perros. Los pájaros simbolizan las aspiraciones elevadas del super-yo y del yo ideal. Entonces, tras superar la ferocidad del ello y las posesiones de lo anal, y tras establecer el super-yo (al aprender el lenguaje de los pájaros), el héroe está preparado para enfrentarse a los antiguos y primitivos, anfibios. Esto nos da también la idea de que el héroe domina el sexo, lo que en el cuento está representado por el conocimiento del lenguaje de las ranas (el porqué las ranas, los sapos, etc., representan el sexo en los cuentos, se discutirá más adelante al hablar de «El rey rana»). También parece lógico que sean las ranas, que pasan de una forma inferior a una superior en su propia vida, las que le revelan al héroe su evolución hacia una existencia superior, es decir, llegar a Papa.

Las palomas blancas —que en simbolismo religioso representan al Espíritu Santo— inspiran y capacitan al héroe para alcanzar la posición más elevada en la tierra; lo consigue porque ha aprendido a entender a las palomas y a hacer lo que le ordenan.

El héroe ha llegado a la integración plena de la personalidad, al haber aprendido a comprender y a dominar el ello (los perros salvajes), a escuchar al super-yo (los pájaros) sin estar a su merced, y también a prestar atención a la valiosa información que las ranas (el sexo) pueden proporcionarle.

No conozco ningún otro cuento en el que se describa de manera tan concisa el proceso de un adolescente para llegar a su completa autorrealización, en su interior y en el mundo externo. Una vez conseguida esta integración, el héroe es la persona más adecuada para desempeñar el cargo de más elevado rango sobre la tierra.

«Las tres plumas»

El hijo menor en el papel de bobo

El número tres en los cuentos parece referirse a menudo a lo que el psicoanálisis considera como los tres aspectos de la mente: ello, yo y super-yo. Otro cuento de los Hermanos Grimm, «Las tres plumas», puede corroborar esta afirmación.

En este cuento, no es tanto la triple división de la mente humana lo que se simboliza, como la necesidad de familiarizarnos con el inconsciente, para llegar a apreciar sus poderes y a aprovechar sus recursos. Aunque el héroe de «Las tres plumas» se considere, al principio, un ignorante, acaba por vencer a sus rivales porque consigue esta familiarización, mientras ellos confían en su «inteligencia» y permanecen fijados al aspecto más superficial de las cosas, con lo que se puede decir que son ellos los verdaderos tontos. Sus burlas frente al hermano «bobo», que permanece atado a su esencia primaria, y la victoria de éste sobre los demás, nos indica que una conciencia, si está separada de sus orígenes inconscientes, nos lleva por un camino erróneo.

El tema de los hermanos mayores que se burlan del pequeño y lo desprecian ha sido muy frecuente a lo largo de la historia, especialmente en los cuentos que siguen el mismo esquema de la «Cenicienta». Sin embargo, las historias que se centran en un niño tonto, como «Los tres lenguajes» y «Las tres plumas», nos relatan algo diferente. No se mencionan las desdichas del niño «tonto», a quien el resto de la familia tiene en muy poca estima. Se afirma que el hecho de ser considerado ignorante es algo inevitable y que no parece afectarle demasiado. A veces se tiene la impresión de que al «bobo» no le importa su condición de tal, puesto que los demás no esperan nada de él. Las historias de este tipo empiezan a desarrollarse cuando la vida monótona del niño bobo se ve interrumpida por una exigencia; por ejemplo, cuando el conde envía a su hijo para que sea educado. Los innumerables cuentos de hadas en los que el héroe se describe primero como un bobo requieren una explicación más detallada en cuanto

a nuestra tendencia a identificarnos con él mucho antes de que se convierta en un ser superior a aquellos que lo desprecian.

Un niño pequeño, por inteligente que sea, se siente tonto e inepto cuando se enfrenta al complejo mundo que lo rodea. Parece que los demás sean más inteligentes y tengan mayores habilidades que él. Por esta razón, al principio de muchos cuentos, los protagonistas desprecian y consideran estúpido al héroe. Esto es lo que el niño siente en cuanto a sí mismo y que proyecta, no tanto hacia el mundo en general, como hacia los padres y hermanos mayores.

Incluso cuando en algunas historias, como «Cenicienta», se dice que el protagonista había sido feliz antes de que la desgracia se cerniera sobre él, nunca se menciona que fuera inteligente. La niña era feliz porque no se esperaba nada de ella y no se le negaba capricho alguno. La inadaptación de un niño le hace sospechar que es tonto aunque no sea culpa suya; por ello, el cuento, que nunca da explicaciones de por qué se considera tonto al niño, es correcto desde el punto de vista psicológico.

En lo que respecta a la conciencia infantil, se puede afirmar que, durante los primeros años, no sucede nada especial, puesto que el niño, en el transcurso de su desarrollo, no recuerda ningún conflicto interno hasta que los padres empiezan a pedirle algo que va en contra de sus deseos. El niño entra en conflicto con el mundo precisamente a causa de estas demandas, y su externalización contribuye al sólido establecimiento, del super-yo y a la concienciación de los conflictos internos. Así pues, estos primeros años se recuerdan como felices y libres de conflictos, pero también como vacíos. En el cuento de hadas, esta situación está representada por el hecho de que no pasa nada en la vida del niño hasta que despierta a los conflictos con sus padres y a los que se producen en su interior. El ser «tonto» sugiere un estado indiferenciado de existencia que precede a las luchas entre el ello, el yo y el super-yo en una personalidad compleja.

Al nivel más simple y directo, los cuentos de hadas en que el héroe es el más joven y el más inepto ofrecen al niño lo que más necesita: consuelo y esperanza en el futuro. Aunque el niño se considere insignificante —opinión que proyecta en las que los demás tienen sobre él— y tema no hacer nunca nada bueno, la historia nos muestra que ha iniciado ya el proceso de concienciación de sus potenciales. En «Los tres lenguajes», tan pronto como el niño aprende el lenguaje de los perros, y más tarde el de los pájaros y el de las ranas, el padre ve en ello una indicación clara de la estupidez del hijo, que, sin embargo, ha dado un paso decisivo hacia una existencia independiente. El final de estos relatos

transmite al niño la idea de que, aunque él mismo y los demás lo tengan como inepto, será capaz de superarlo todo.

Este mensaje será más convincente si se cuenta repetidamente una misma historia. Al oír por primera vez un cuento cuyo héroe es «bobo», un niño —que en su fuero interno también se cree tonto— no desea identificarse con él. Sería algo demasiado amenazante y contrario a su amor propio. Sólo cuando el niño se sienta completamente seguro de la superioridad del héroe, después de haber oído la historia varias veces, podrá identificarse con él desde el principio. Y sólo sobre la base de esta identificación podrá el cuento estimular al niño y convencerle de que la mala opinión que tiene de sí mismo es errónea. Antes de producirse esa identificación, la historia no significa nada para el niño como persona. Pero cuando éste llega a identificarse con el héroe tonto y menospreciado del cuento de hadas, que acabará por mostrar su superioridad, empieza ya el proceso de concienciación de sus potenciales.

«El patito feo», cuento de Hans Christian Andersen, es la historia de un ave, a la que primero se desprecia por su torpeza, pero que acaba por demostrar su superioridad frente a todos los que se habían burlado y mofado de ella. El relato contiene también el elemento del héroe en el papel del más pequeño, puesto que los demás patitos habían salido del huevo y se habían lanzado al mundo mucho antes que él. Como ocurre con la mayoría de cuentos de Andersen, se puede decir que este relato es más adecuado para los adultos. Por supuesto también gusta a los niños, pero no es útil para ellos porque conduce su fantasía por un camino equivocado. El muchacho que se siente incomprendido y despreciado desearía ser de una especie diferente, pero sabe perfectamente que no lo es. La oportunidad de tener éxito en la vida *no* es, para, él, crecer y convertirse en un ser de otra especie como el patito que se transforma en un cisne, sino ser capaz de hacer las cosas mejor de lo que los demás esperan, sin dejar de ser de la misma naturaleza que sus padres y hermanos. En los verdaderos cuentos de hadas nos encontramos con que, por muchas transformaciones que sufra el héroe, incluido el ser convertido en un animal o en estatua de piedra, al final termina siendo un ser humano igual al del principio.

El estimular a un niño a creer que es de una especie diferente, por más que le atraiga esta idea, puede hacerle pensar lo contrario de lo que sugiere el cuento: que tiene que hacer algo para llegar a ser superior. En «El patito feo» no se expresa necesidad alguna de alcanzar nada, puesto que los hechos suceden simplemente, tanto si el héroe lleva a cabo una acción como si no, mientras que en

el cuento de hadas es el héroe el único que puede producir algún cambio en su vida.

El hecho de que el propio destino es inexorable —visión del mundo un tanto depresiva— queda tan claro en el final feliz de «El patito feo» como en el triste desenlace del cuento de Andersen «La niña de los fósforos», historia que conmueve profundamente pero que apenas sirve para la identificación. Es posible que el niño, con todos sus problemas, se identifique con esta heroína pero, si lo hace, acaba en el peor de los pesimismos. «La niña de los fósforos» es un cuento moralista que habla acerca de la crueldad del mundo y que mueve a la compasión hacia los que son pisoteados. Pero lo que necesita el niño que se siente pisoteado no es compasión por los que están en su misma situación, sino la convicción de que puede escapar a este destino. Cuando el héroe de un cuento de hadas no es un solo niño, sino uno entre varios, y cuando se trata del más inepto y del que más se abusa en un principio (aunque, al final, supere en mucho a los que inicialmente eran superiores), suele ser el que hace el número tres. Esto no representa necesariamente la rivalidad fraterna del niño pequeño, puesto que, para ello, cualquier número serviría; los celos que siente un niño mayor son igualmente graves. Sin embargo, ya que todos los niños, en una ocasión u otra, se ven a sí mismos como seres inferiores dentro de su familia, los cuentos de hadas plasman esta idea al presentar al niño como el más pequeño o el más despreciado por todos o ambas cosas a la vez. Pero, ¿por qué se encarna, tan a menudo, en el tercero?

Para comprender la causa tenemos que tomar antes en consideración otro significado del número tres en los cuentos. Son dos hermanastras las que maltratan a Cenicienta, haciéndole adoptar, no sólo la posición más despreciable, sino también la número tres en la jerarquía; esto ocurre, igualmente, con el héroe de «Las tres plumas» y con cantidad ingente de cuentos en los que el héroe comienza siendo la figura inferior del pilar totémico. Otra característica de estas narraciones es que los otros dos hermanos apenas se diferencian uno de otro, se parecen mucho y actúan de la misma manera.

Tanto en el inconsciente como en el consciente, los números representan personas, situaciones y relaciones familiares. Somos casi totalmente conscientes de que «uno» nos representa a nosotros mismos en relación con el mundo, cosa que prueba lo que se conoce popularmente como «número uno». «Dos» significa un par, una pareja, hablando, por ejemplo, de relaciones amorosas o conyugales. «Dos contra uno» representa ser injustamente superior en una competición. En el inconsciente y en los sueños, «uno» puede significar, o bien uno mismo, como ocurre en nuestra mente consciente, o bien —especialmente en los niños— el

progenitor dominante. Para los adultos, «uno» significa también la persona que ejerce un poder sobre nosotros, por ejemplo, un jefe. En la mente infantil, «dos» encarna, normalmente, a los padres y «tres» al niño en relación con ellos, pero no con sus hermanos. Por esta razón, sea cual sea la posición del niño entre los hermanos, el número tres se refiere, siempre, a sí mismo. Cuando en un cuento de hadas un niño es el tercero, el oyente se identifica fácilmente con él porque, dentro de la constelación familiar básica, el niño es el que hace el número tres, independientemente de si es el mayor, el mediano o el pequeño de los hermanos.

La superación del número dos significa, en el inconsciente, hacer las cosas mejor que los padres. Con respecto a ellos, el niño se siente ultrajado, rechazado e insignificante; así pues, para alcanzar la propia identidad es mucho más necesario superar a los padres que a los hermanos. Sin embargo, puesto que es muy difícil que el niño reconozca los enormes deseos que tiene de vencer a los padres, este anhelo está representado en los cuentos de hadas por la superación de los dos hermanos que tanto lo desprecian.

Sólo en comparación con los padres es lógico que el tercero, que representa al niño, sea, al principio, tan torpe y perezoso, un bobo; y sólo en relación con ellos evoluciona después tan favorablemente. El niño puede hacerlo sólo si un adulto le ayuda, le enseña y le estimula; es decir, el niño alcanza, o sobrepasa incluso, el nivel de los padres, mediante la ayuda de un maestro adulto. En «Los tres lenguajes», son los tres maestros de tierras lejanas los que hacen posible esta evolución; en «Las tres plumas» es un viejo sapo, muy parecido a una abuela, el que ayuda al hijo menor.

El cuento «Las tres plumas» comienza así: «Había una vez un rey que tenía
tres hijos. Los dos mayores eran muy listos y astutos, mientras que el tercero era tonto y apenas hablaba, por lo que le llamaban el mudito. El rey era ya viejo y estaba enfermo; a menudo pensaba en su fin y no sabía a cuál de sus hijos le dejaría el reino. Llamó a los tres y les dijo: "Id por el mundo, y el que me traiga el tapiz más hermoso será rey después de mi muerte". Luego, para que no discutieran, los llevó delante del palacio, lanzó tres plumas al aire y dijo: "Donde vayan las plumas iréis vosotros". Una pluma voló hacia el oeste, otra hacia el este, y la otra cayó al suelo allí cerca. Un hermano se dirigió hacia la derecha, el otro hacia la izquierda y ambos se burlaron del mudito que tuvo que permanecer allí junto al palacio. Se sentó en el suelo y se quedó muy triste, pero, en esto, vio que al lado de la pluma había una puertecilla, la abrió y encontró una escalera por la que descendió...».

El arrojar una pluma al viento y seguirla después, cuando no se sabe qué dirección tomar, es una vieja costumbre alemana. Otras versiones de esta historia, griegas, eslavas, finlandesas e indias, hablan de tres flechas lanzadas al viento para determinar la dirección que debían seguir los hermanos.*

Actualmente no parece muy lógico que el rey decidiera cuál debía ser su sucesor basándose en el hijo que le trajera el tapiz más hermoso. Lo que sucede es que, en tiempos remotos, «tapiz» era el nombre que se daba a los tejidos más elaborados y los hados tejían la tela que decidía el destino del hombre. Así, en un cierto sentido, el rey dejó que decidieran los hados.

El descenso a las tinieblas de la tierra representa el descenso a los infiernos. Mudito emprendió el viaje hacia el corazón de la tierra, mientras sus dos hermanos vagaban por la superficie. No parece descabellado considerar este cuento como un viaje de Mudito para explorar su mente inconsciente. Encontramos esta posibilidad al principio del cuento, cuando se contrapone la inteligencia de los dos hermanos a la simplicidad y pocas palabras de Mudito. El inconsciente nos habla con imágenes más que con palabras, y es simple comparado con los productos del intelecto. Y —al igual que Mudito— es considerado como el aspecto inferior de nuestra mente cuando lo comparamos con el yo y el super-yo. Sin embargo, cuando se saben aprovechar sus recursos, es la parte de nuestra personalidad que puede darnos más fuerza.

Cuando Mudito bajó por la escalera, llegó a otra puerta, que se abrió sola, y entró en una habitación donde estaba sentado un sapo grande y corpulento, rodeado de sapos pequeñitos. El sapo grande le preguntó qué quería; en respuesta, Mudito le pidió el tapiz más hermoso del mundo y ellos se lo entregaron. En otras versiones son otros animales los que dan a Mudito lo que necesita, pero se trata siempre de un animal, lo que indica que lo que permite que Mudito venza es la confianza que deposita en su naturaleza animal, es decir, en las fuerzas más primitivas y simples que se encuentran en nuestro interior. Se considera al sapo como un animal tosco, del que no se pueden esperar productos refinados. Pero su naturaleza, si se usa con buenos fines, resulta ser muy superior a la inteligencia banal de los hermanos que toman el camino más fácil al permanecer en el aspecto superficial de las cosas.

Como suele ocurrir en este tipo de historias, los otros dos hermanos no se diferencian en absoluto, hasta el punto de que nos preguntamos por qué se

---

* En cuanto a la costumbre de lanzar al aire una pluma para tomar la decisión acerca de qué dirección seguir, véase Bolte y Polivka, *op. cit,* vol. 2.

necesita más de uno si ambos actúan de manera tan parecida. Se podría afirmar que el no estar diferenciados es precisamente algo esencial en el cuento porque simboliza el hecho de que sus personalidades son idénticas. Para que el oyente se dé cuenta de este hecho, se necesita más de un hermano. Éstos actúan únicamente a partir de un yo en inferioridad de condiciones, puesto que está separado de lo que puede proporcionarle fuerzas y riqueza, es decir, del ello. Pero carecen también de super-yo porque no poseen el sentido de lo superior y se quedan satisfechos siguiendo el camino más fácil. La historia nos dice: «Los dos hermanos habían tomado al pequeño por tonto y creían que no podría conseguir nada que valiera la pena. "¿Por qué debemos tomarnos tantas molestias?" se dijeron. Entonces se apoderaron de burdos tapices tejidos por las pastoras y se los llevaron al rey».

Cuando el hermano pequeño volvió con el bellísimo tapiz, el rey se quedó atónito pero afirmó: «Es justo que entregue mi reino a Mudito». Los otros hermanos se opusieron a esta decisión y pidieron una nueva oportunidad. «Esta vez el que quiera ganar deberá traer la sortija más hermosa.» El rey lanzó las plumas una vez más y volaron exactamente en las mismas direcciones que la primera vez. Mudito llegó así hasta los sapos, que le entregaron una maravillosa sortija con la que pudo vencer de nuevo. «Los dos mayores se reían de Mudito porque quería encontrar una sortija de oro, por eso no se molestaron en buscar y acabaron por sacar a su carruaje un aro de hierro que entregaron al rey.»

Los dos hermanos mayores siguieron importunando al rey hasta que éste aceptó proponer una tercera empresa a realizar; esta vez ganará el que llegue con la mujer más hermosa del mundo. Se repitieron las mismas acciones de antes pero, en lo referente a Mudito, se produjo un cambio. Llegó hasta el sapo y le dijo que debía llevar a casa a la mujer más bonita del mundo. Pero, en esta ocasión, el sapo no le entregó, simplemente, lo que necesitaba, como había hecho las otras veces. En cambio, le dio un nabo amarillo y hueco del que tiraban seis ratones. Preocupado, Mudito preguntó: «¿De qué me puede servir esto?», a lo que el sapo respondió: «Sólo tienes que meter a uno de los sapos en el nabo». Así lo hizo y, en aquel mismo momento, el sapo se convirtió en una preciosa muchacha, el nabo en una carroza y los ratones en caballos. Mudito besó a la chica y se marcharon en la carroza al palacio. Tampoco esta vez se preocuparon sus hermanos en buscar y se conformaron con las primeras campesinas que encontraron. Cuando el rey los vio, afirmó: "El reino pertenecerá a mi hijo menor cuando yo muera".»

Los dos hermanos mayores siguieron poniendo objeciones y sugirieron que cada una de las mujeres que habían traído a casa saltara por un gran aro que colgaron en el salón, pues creían que la muchacha de Mudito sería demasiado

delicada para conseguirlo. Las dos campesinas eran torpes y se rompieron la crisma, pero la hermosa mujer, que el sapo había entregado a Mudito, saltó sin dificultad a través del aro, pues era ligera como un corzo. Ante esto, cesaron todas las protestas, con lo que Mudito «recibió la corona y gobernó largo tiempo y con gran sabiduría».

El hecho de que los hermanos que permanecen en la superficie de la tierra encuentren únicamente las cosas más toscas, a pesar de su pretendida inteligencia, sugiere las limitaciones que sufre un intelecto que no se base en, y no sea estimulado por, los poderes del inconsciente, tanto el ello como el super-yo.

Ya se ha mencionado anteriormente el posible significado de la gran frecuencia con que aparece el número tres en los cuentos. En esta historia, precisamente, se subraya este hecho con mayor insistencia que en otras. Hay tres plumas, tres hermanos, tres pruebas, aunque con una variante añadida. Ya se ha hablado de lo que puede significar el tapiz. La historia nos cuenta que el que Mudito recibió era «tan hermoso y refinado que nadie de este mundo hubiera podido tejerlo» y «la sortija resplandecía y era tan bella que ningún joyero hubiera podido diseñarla». Así pues, lo que Mudito trae no son objetos corrientes sino verdaderas obras de arte.

Basándonos una vez más en los conceptos psicoanalíticos, podemos afirmar que el inconsciente es la fuente del arte, el manantial del que éste surge; que las ideas del super-yo le dan forma; y que las fuerzas del yo ponen en marcha las ideas del inconsciente y del consciente que participan en la creación de una obra de arte. Así pues, estos objetos significan, de alguna manera, la integración de la personalidad. Por otro lado, la vulgaridad de los que traen los dos hermanos inteligentes da más énfasis, por comparación, a la artesanía de los objetos que Mudito aporta en su esfuerzo por cumplir las tareas encomendadas. Ni un solo niño que reflexione acerca de esta historia puede dejar de preguntarse por qué los dos hermanos, que después de la primera prueba se dieron cuenta de que no debían despreciar a Mudito, no se esforzaron más la segunda y la tercera vez. No obstante, el niño puede llegar fácilmente a la conclusión de que, aunque éstos eran inteligentes, eran también incapaces de apreciar las cosas buenas de la vida, no podían distinguir entre calidades diferentes. Sus elecciones fueron tan indiferenciadas como ellos mismos. Separados de su inconsciente, eran incapaces de evolucionar y de aprender de la experiencia. Precisamente, el hecho de que, aun siendo inteligentes, no progresaran demuestra que el no profundizar en las cosas nos impide obtener algo valioso.

El sapo entrega a Mudito por dos veces consecutivas lo que necesita. El hecho de descender hasta el inconsciente y de ascender de nuevo con algo fuera de lo común es mucho mejor que permanecer en la superficie, como hicieron los hermanos. Sin embargo, esta tarea tampoco es suficiente, por lo que se requiere más de una prueba. Es necesario familiarizarse con el inconsciente, con los poderes tenebrosos que habitan bajo la superficie, pero, como ya hemos dicho, no basta con eso. Además, se tiene que actuar sobre estas percepciones; tenemos que refinar y sublimar el contenido del inconsciente. Por esta razón, la tercera y última vez es Mudito el que debe escoger entre los sapitos. El nabo se convierte en una carroza y los ratones en caballos entre sus propias manos y, como en otros muchos cuentos, cuando besa —es decir, ama— al sapo, éste se transforma en una muchacha bellísima. Haciendo un último análisis, podríamos decir que es el amor lo que convierte lo feo en bello. Nosotros solos podemos convertir el contenido primario, tosco y ordinario de nuestro inconsciente —nabos, ratones, sapos— en los productos más refinados de nuestra mente.

Finalmente, el cuento sugiere también que la mera repetición de las mismas cosas con ligeras variantes no es suficiente. Por esta razón, después de las tres pruebas similares en que las tres plumas volaban en diferentes direcciones —representando el papel que desempeña el azar en nuestras vidas—, se requiere algo distinto que no se basa en la casualidad. El salto a través del aro depende de la propia habilidad, de lo que uno mismo pueda hacer, cosa muy diferente de lo que uno puede encontrar mediante la búsqueda. Si sólo desarrollamos nuestra personalidad con todas sus posibilidades o sólo conseguimos que el yo disponga de los recursos vitales del inconsciente, no llegaremos a lo que nos proponemos; también hemos de ser capaces de usar nuestras habilidades con destreza, con gracia y con fines determinados. La chica que consigue saltar por el aro no es más que otro aspecto de Mudito, igual que las mujeres torpes y poco ágiles lo son respecto a los otros dos hermanos. Esto viene corroborado por el hecho de que no se habla más de la muchacha. Mudito no se casa con ella o, por lo menos, el cuento no nos lo dice. Las últimas palabras de la historia sirven para contrastar la sabiduría con que Mudito reina respecto a la inteligencia de los hermanos, que se citaba al comenzar el relato. La inteligencia puede ser un don de la naturaleza; es el intelecto independientemente del carácter. En cambio, la sabiduría es la consecuencia de la profundidad interna, de las experiencias significativas que han enriquecido la propia vida: es un reflejo de una personalidad rica y bien integrada.

Un niño da los primeros pasos hacia la consecución de esta personalidad integrada cuando comienza a luchar con los vínculos profundos y ambivalentes que

lo unen a sus padres, es decir, con sus conflictos edípicos. También en este caso los cuentos de hadas ayudan a comprender mejor la naturaleza de estos conflictos, dando valor al niño para enfrentarse a las dificultades y fortaleciendo las esperanzas de resolverlas con éxito.

El conflicto edípico y su resolución

El caballero de la brillante armadura y la damisela entristecida

En la angustia del conflicto edípico, un muchacho odia a su padre por interponerse en el camino entre él y su madre, evitando que ésta le dedique toda su atención. El chico quiere que la madre *lo* admire como si fuera el más grande de los héroes, lo que significa que debe eliminar al padre de alguna manera. Sin embargo, esta idea genera ansiedad en el niño, porque ¿qué pasaría con la familia si el padre dejara de protegerlos y cuidarlos? y ¿qué sucedería si su padre descubriera que él había querido eliminarlo? ¿Sería capaz de llevar a cabo una terrible venganza? Podemos decirle a un niño repetidas veces que algún día crecerá, se casará y será como su padre, sin que esto sirva de nada. Una afirmación tan realista no le alivia en absoluto de las pulsiones que el niño siente en su interior. En cambio, el cuento le dice cómo puede vivir con sus conflictos: le sugiere fantasías que él nunca podría inventar por sí solo.

Por ejemplo, el cuento de hadas relata la historia de un chiquillo que, en un principio, pasa inadvertido, se lanza al mundo y acaba por triunfar plenamente en la vida. Los detalles pueden cambiar, pero el argumento básico es siempre el mismo: una persona que no tenía el aspecto de héroe prueba que lo es matando dragones, resolviendo enigmas y viviendo con astucia y bondad hasta que libera a la bella princesa, se casa con ella y vive feliz para siempre.

Ni un solo niño ha dejado de verse alguna vez en este papel estelar. La historia implica que no es el padre el que no permite que el niño disponga por completo de la madre, sino un dragón malvado; y, en realidad, lo que el niño tiene en mente es matar al dragón. Además, el relato hace verosímil el sentimiento del muchacho de que la chica más adorable está cautiva por la acción de un personaje cruel, lo que da a entender que no es la madre la que el niño quiere para él, sino una muchacha maravillosa a la que todavía no ha visto pero a la que, sin duda, encontrará algún día. La historia va más allá de lo que el niño quiere oír y creer: la muchacha maravillosa (es decir, la madre) no está por su propia voluntad con la

cruel figura masculina. Por el contrario, si pudiera, le gustaría encontrarse con un héroe joven (como el niño). El que mata al dragón debe ser siempre joven e inocente, como el muchacho. La inocencia del héroe, con la que se identifica el chico, prueba indirectamente la inocencia del niño, de manera que, lejos de sentirse culpable por estas fantasías, el niño puede verse como el héroe noble.

Una característica de tales historias la constituye el hecho de que, una vez muerto el dragón —terminada la hazaña que ha liberado a la bella princesa de su cautiverio— y una vez el héroe se ha reunido con su amada, no se nos dan más detalles sobre su vida posterior, aparte del consabido «vivieron felices para siempre». Si se mencionan sus hijos, se trata, normalmente, de una interpolación posterior, llevada a cabo por alguien que creía que la historia resultaría más entretenida y verosímil si se proporcionaba esta información. Pero el hecho de introducir estos nuevos personajes al final del relato muestra que se sabe muy poco sobre la manera en que un niño imagina una vida feliz. Un muchacho no puede ni quiere pensar en lo que implica, en realidad, ser un marido y un padre. Por ejemplo, esto significaría que debe abandonar a la madre gran parte del día para acudir a su trabajo, mientras que la fantasía edípica es una situación en la que el chico y la madre no se separan ni un instante. Evidentemente, el muchacho no quiere que la madre esté ocupada en las tareas de la casa o en el cuidado de otros niños. Tampoco quiere que el sexo tenga nada que ver con ella, porque este campo está todavía lleno de conflictos para él, en el caso de que sea consciente de lo que significa. Como en la mayoría de los cuentos de hadas, el ideal del niño es que él y su princesa (la madre) puedan satisfacer todas sus necesidades y vivir dedicados para siempre el uno al otro.

Los problemas edípicos de una chica son diferentes de los de un chico y, por ello, los cuentos de hadas que la ayudan a enfrentarse a su situación edípica deben, también, ser de distinta naturaleza. Lo que bloquea su existencia edípica feliz con el padre es una mujer vieja y malintencionada (es decir, la madre). Sin embargo, desde el momento en que la niña desea seguir disfrutando de los cuidados amorosos de la madre, encontramos asimismo un personaje femenino bondadoso en el pasado o en el contexto del cuento, cuya memoria se mantiene intacta aunque haya dejado de ser operativa. Una niña desea verse como una muchacha joven y hermosa —una especie de princesa— que está cautiva por la acción de un personaje femenino egoísta y malvado y que, por ello, no es accesible al amante masculino. El padre real de la princesa cautiva se describe como una persona bondadosa pero incapaz de rescatar a su hija. En «Nabiza» es una

promesa lo que se lo impide, mientras en la «Cenicienta» y «Blancanieves» parece incapaz de tomar sus propias decisiones en contra de la todopoderosa madrastra.

El chico que pasa por el período edípico y que se siente amenazado por su padre porque desea sustituirlo en la atención de la madre, asigna al padre el papel del monstruo amenazador. Esto parece demostrar al chico que su padre es un rival verdaderamente peligroso, porque, si no fuera así, ¿por qué sería tan temible esta figura paterna? Puesto que la princesa que desea es la prisionera de un viejo dragón, el muchacho puede llegar a pensar que la fuerza bruta es el único obstáculo que se levanta entre la muchacha (la madre) y el héroe preferido por ella. Por otro lado, en los cuentos que ayudan a la chica que pasa por el período edípico a comprender sus sentimientos y a encontrar una satisfacción sustitutiva, son los celos desmesurados de la madrastra o de la hechicera lo que impide que el amante encuentre a su princesa. Estos celos prueban que la mujer madura sabe que el héroe prefiere amar a la chica joven y permanecer a su lado.

Mientras que el chico del período edípico no quiere que ningún niño interfiera en su relación con la madre, la chica desea darle a su padre el regalo amoroso de ser la madre de sus hijos. Es muy difícil determinar si esta afirmación se trata de la necesidad de competir con la madre en este aspecto o bien de la anticipación de la futura maternidad. Este deseo de dar un hijo al padre no significa mantener relaciones sexuales con él, puesto que la niña, al igual que el niño, no piensa en términos tan concretos. La chica sabe que los niños son los que unen, más estrechamente, la figura masculina a la femenina y, por ello, al tratarse en los cuentos, de manera simbólica, de los deseos, problemas y dificultades de tipo edípico que se le presentan a una chica, es posible que los niños se mencionen ocasionalmente como parte del final feliz.

En la versión de «Nabiza» de los Hermanos Grimm, se nos dice que el príncipe, ciego, tras caminar muchos años, «llegó al desierto en el que Nabiza y los gemelos que había dado a luz vivían en la miseria», aunque el caso es que no se había mencionado ningún niño anteriormente. Al besar al príncipe, dos lágrimas de Nabiza resbalan sobre sus ojos sin vida y le devuelven la vista; entonces «él la llevó a su reino, donde se les recibió con gran alborozo y donde vivieron felices para siempre». Desde el momento en que viven juntos, ya no se habla más de los niños; son únicamente un símbolo del vínculo entre Nabiza y el príncipe durante su separación. Ya que no se habla de boda entre ambos ni se insinúa relación sexual alguna, esta mención de los niños en los cuentos confirma la idea de que se pueden tener sin sexo, sólo como resultado del amor.

En la vida normal de la familia, el padre está muy a menudo fuera de casa, mientras que la madre, después de dar a luz y de criar a su hijo, sigue teniendo a su cargo los cuidados que éste necesita. Como consecuencia, es lógico que un chico imagine que el padre no es lo más importante de su vida. (Aunque una chica, seguramente, no podrá prescindir en su imaginación, con tanta facilidad, de los cuidados de la madre.) Esta es la razón por la que, en los cuentos de hadas, raras veces se sustituye al padre, originalmente «bueno», por el padrastro malvado, mientras que la figura de la madrastra cruel es mucho más frecuente. Un niño no sufre una gran decepción cuando su padre se interpone en su camino o le atormenta con determinadas exigencias por el hecho de que este padre, por tradición, nunca le ha hecho demasiado caso. Por este motivo, cuando el padre bloquea los deseos del chico en el período edípico, éste no lo ve como un personaje malvado ni como una figura disociada en dos, una buena y una mala, cosa que ocurre muy a menudo con la madre. Por el contrario, el chico proyecta sus frustraciones y ansiedades en un gigante, un monstruo o un dragón.

En la fantasía edípica de una chica, la madre se disocia en dos figuras: la madre preedípica, buena y maravillosa, y la madrastra edípica, cruel y malvada. (En los cuentos de hadas, a veces, los chicos tienen, también, madrastras crueles, como en Hansel y Gretel, pero estas historias tratan de problemas distintos a los edípicos.) La madre buena, tal como nos la presenta la fantasía, es incapaz de sentir celos de su hija y de impedir que el príncipe (el padre) y la chica vivan felices. De este modo, la confianza de la muchacha en la bondad de la madre preedípica, y la fidelidad que celosamente le guarda, disminuyen los sentimientos de culpabilidad que experimenta frente a lo que desea que le ocurra a la madre (madrastra) que se interpone en su camino.

Así pues, gracias a los cuentos de hadas, tanto los niños como las niñas que se encuentran en el período edípico pueden conseguir lo mejor de dos mundos distintos: por una parte, disfrutan plenamente de las satisfacciones edípicas en sus fantasías y, por otra, mantienen buenas relaciones con ambos progenitores en la realidad.

En cuanto al chico que está en el período edípico, si la madre lo decepciona, se encuentra con la princesa, la mujer hermosa del futuro que le compensará todos los problemas presentes y con cuya imagen le resultará más fácil soportarlos. Si el padre presta menos atención a su hija de lo que *ella* querría, la chica superará esta adversidad gracias a la llegada del príncipe azul que la preferirá a todas las demás. Puesto que todo esto sucede en el país de nunca jamás, el niño no necesita sentirse culpable por asignar al padre el papel de un dragón o de un

gigante malvado, o a la madre el papel de bruja o de madrastra cruel. Una chica puede querer a su padre real porque el resentimiento que experimenta al ver que él sigue prefiriendo a su madre se explica por su inevitable debilidad (como pasa con los padres de los cuentos de hadas), cosa por la que nadie puede culparlo puesto que procede de fuerzas superiores; además, esto no le impedirá su romance con el príncipe. Por otra parte, una muchacha quiere más a su madre porque asigna toda su cólera a la madre rival, que recibe lo que se merece, como la madrastra de Blancanieves, que se ve obligada a calzarse «unos zapatos al rojo vivo y a bailar hasta caer muerta». Y Blancanieves —lo mismo que la muchacha que lee el cuento — no tiene por qué sentirse culpable, puesto que el amor que siente hacia su madre verdadera (anterior a la madrastra) nunca ha dejado de existir. Asimismo un chico quiere a su padre aun después de desatar toda su ira contra él a través de la fantasía de destrucción del dragón o del gigante malvado.

Estas fantasías —que costarían muchos esfuerzos a la mayoría de los niños si tuvieran que inventarlas de manera completa y satisfactoria por sí solos— pueden ayudar muchísimo a la superación de la angustia del período edípico.

El cuento de hadas tiene, además, otras características que pueden ayudar al niño a resolver los conflictos edípicos. Las madres no pueden aceptar los deseos de los hijos de eliminar a papá y casarse con mamá; en cambio, pueden participar encantadas en la fantasía del hijo como vencedor del dragón y poseedor de la bella princesa. De la misma manera, una madre puede estimular las fantasías de su hija en cuanto al príncipe azul que irá a buscarla, ayudándola así a creer en un final feliz a pesar de la desilusión actual. Con ello, lejos de perder a la madre a causa de su relación edípica con el padre, la hija se da cuenta de que la madre, no sólo aprueba sus deseos ocultos, sino que además espera que se cumplan. A través de los cuentos de hadas, el progenitor puede realizar, al lado de su hijo, todo tipo de viajes fantásticos, mientras sigue siendo capaz de cumplir con sus tareas paternas en la realidad.

De este modo, un niño puede sacar el máximo provecho de dos mundos, que es lo que necesita para convertirse en un adulto seguro de sí mismo. En la fantasía, una niña puede vencer a la madre (madrastra), cuyos esfuerzos para impedirle que sea feliz con el príncipe son un puro fracaso; también un niño puede vencer al monstruo y conseguir lo que desea en tierras muy lejanas. Al mismo tiempo, tanto niños como niñas siguen manteniendo en casa al padre real que les protege y a la madre real que les proporciona los cuidados y satisfacciones que necesitan. Puesto que está muy claro que la victoria sobre el dragón y la boda con la princesa liberada, o la huida con el príncipe azul y el castigo de la bruja, suceden

en tiempos remotos y países lejanos, el niño normal no confunde nunca estas acciones con la realidad.

Las historias que tratan del conflicto edípico forman parte de un tipo extendido de cuentos de hadas que proyectan los intereses del niño más allá del universo inmediato de la familia. Para dar los primeros pasos hacia la conversión en un individuo maduro, el niño debe empezar a dirigir su mirada hacia un mundo más amplio. Si el niño no recibe el apoyo de sus padres en esta investigación real o imaginaria del mundo externo, corre el riesgo de ver empobrecido el desarrollo de su personalidad.

No es aconsejable darle prisa a un niño para que amplíe sus horizontes o informarle, de forma concreta, de hasta dónde tiene que llegar en sus exploraciones del mundo, o de cómo expresar lo que siente por sus padres. Si un progenitor estimula verbalmente a un niño a que «madure», a que avance psicológica o físicamente, el niño lo interpretará como que «quieren deshacerse de mí». El resultado es completamente contrario a lo que se pretendía, puesto que el niño se siente rechazado y poco importante, y esto va en detrimento del desarrollo de su capacidad para enfrentarse al mundo que se extiende ante él.

La tarea de aprendizaje del niño consiste, precisamente, en tomar decisiones en cuanto a su propio progreso, en el momento oportuno, y en el lugar que él escoja. El cuento de hadas le ayuda en este proceso porque sólo le da indicaciones; nunca sugiere ni exige nada. En el cuento de hadas, todo se expresa de manera implícita y simbólica: cuáles deben ser las tareas de cada edad; cómo se han de tratar los sentimientos ambivalentes hacia los padres; cómo puede dominarse este cúmulo de emociones. También se advierte al niño sobre los obstáculos con los que puede encontrarse y, al mismo tiempo, evitar, prometiéndole siempre un final feliz.

Temor a la fantasía

¿Por qué se eliminaron los cuentos de hadas?

¿Por qué muchos padres de clase media, inteligentes, modernos y preocupados por el buen desarrollo de sus hijos, restan valor a los cuentos de hadas y privan a los niños de lo que estas historias les podrían ofrecer? Incluso nuestros antepasados victorianos, a pesar del énfasis que ponían en la disciplina moral y en una manera recatada de vivir, no sólo permitían sino que estimulaban a sus hijos a que disfrutaran de la fantasía y la excitación de los cuentos de hadas. Resultaría muy sencillo atribuir la prohibición de los cuentos a un racionalismo ignorante y estrecho de miras, pero este no es, evidentemente, el caso que estamos tratando.

Algunas personas propugnan que los cuentos no proporcionan imágenes «reales» de la vida tal como es y que, por lo tanto, son perjudiciales. Pero los que dicen esto no piensan que la «verdad» de la vida de los niños puede ser distinta de la de los adultos. No son conscientes de que los cuentos no intentan describir el mundo externo y la «realidad», ni reconocen que ningún niño normal cree que estos relatos describen el mundo de manera realista.

Algunos padres temen «mentir» a sus hijos cuando les relatan los acontecimientos fantásticos que sacan de los cuentos de hadas. Esta preocupación aumenta cuando el niño pregunta, «¿es verdad?». Muchos cuentos de hadas ofrecen una respuesta incluso antes de que se pueda plantear la cuestión, es decir, al principio de la historia. Por ejemplo, «Alí Baba y los cuarenta ladrones» empieza del modo siguiente: «Antaño, en otros tiempos y confines...». La historia de los Hermanos Grimm «El rey rana, o Enrique el fiel» comienza con estas palabras: «En tiempos remotos, cuando bastaba desear una cosa para que se cumpliera...». Con ello queda suficientemente claro que las historias suceden a un nivel muy diferente de la «realidad» cotidiana. Algunos relatos dan comienzo de una manera más realista: «Érase una vez un hombre y una mujer que durante mucho tiempo habían deseado en vano tener un hijo». Pero el niño que está familiarizado con los cuentos siempre hace que los tiempos lejanos signifiquen lo mismo en su mente que «en el

país de la fantasía…». Esto constituye un ejemplo claro de cómo el contar siempre una misma historia y no otras resta el valor que los cuentos de hadas tienen para los niños y provoca problemas que se solucionarían con el conocimiento de un mayor número de relatos.

La «verdad» de los cuentos de hadas es la verdad de nuestra imaginación, no de la causalidad normal. Al preguntarse a sí mismo, «¿es verdad», Tolkien observa que «no debe responderse sin reflexionar mucho sobre el particular» y añade que para el niño es mucho más importante la pregunta, «"¿era malo? ¿era bueno?". Es decir, [el niño] se preocupa mucho más por tener claro cuál es el lado bueno y cuál el lado malo de las cosas».

Antes de que el niño pueda llegar a captar la realidad, es necesario que disponga de un marco de referencia para valorarla. Cuando pregunta si una historia es verdad, quiere saber si esta narración constituye una contribución importante para su comprensión y si tiene algo significativo que decirle con respecto a sus mayores preocupaciones.

Citaré a Tolkien una vez más: «Muy a menudo, lo que los niños quieren decir cuando preguntan: "¿Es verdad?" [es] "me gusta esto, pero ¿podría suceder lo mismo ahora? ¿Estoy a salvo en mi cama?". Y todo lo que quieren oír es una respuesta como ésta: "Actualmente, no existen dragones en Inglaterra"». «Los cuentos de hadas —continúa— no se refieren a la posibilidad de que algo ocurra sino al deseo de que así sea.» Y esto es lo que el niño ve con más claridad» puesto que para él no hay nada más «verdadero» que lo que desea.

Al hablar de su infancia, Tolkien recuerda: «No deseaba en absoluto tener los sueños ni las aventuras de *Alicia* y, cuando me las contaban, simplemente me divertía. Tampoco tenía ningunas ganas de buscar tesoros escondidos o de luchar contra piratas, por lo que *La isla del tesoro* me dejó bastante indiferente. En cambio, el país de Merlín y Arturo resultó más interesante que las dos historias anteriores, y la mejor de todas fue el cuento anónimo "North of Sigurd of the Voelsungs", y el príncipe de los dragones. Estas tierras eran atractivas en grado sumo. Yo nunca había imaginado que el dragón fuera de la misma especie que el caballo. El dragón llevaba grabada la marca registrada *Del país de las hadas*, y procediera de donde procediera, sería siempre de Otro Mundo... Me gustaban los dragones con toda mi alma, aunque, por supuesto, no quería encontrármelos en las cercanías de mi casa poniendo en peligro mi mundo relativamente seguro».[*]

---

[*] Tolkien, *op. cit.*

Para responder a la pregunta de si el cuento de hadas dice la verdad, nuestra respuesta debería dirigirse no a la verdad en términos reales, sino a lo que preocupa al niño en ese momento, tanto si se trata del miedo a ser hechizado como de los sentimientos de rivalidad edípica. Por lo demás, casi siempre basta la explicación de que estas narraciones no tienen lugar aquí y ahora sino en un país muy lejano del nunca-jamás. Un progenitor que, desde su propia experiencia infantil, esté convencido del valor de los cuentos de hadas no tendrá dificultad alguna en contestar a las preguntas de su hijo; en cambio, un adulto que piense que estas historias no son más que un montón de mentiras hará mejor en no contarlas, porque no sabrá hacerlo de manera que sirvan de enriquecimiento para la vida del niño.

Algunos padres temen que sus hijos sean seducidos por las fantasías de los cuentos de hadas; que, gracias a ellos, acaben por creer en la magia. Pero todos los niños creen en la magia y sólo dejan de hacerlo cuando crecen (con la excepción de los que han encontrado demasiadas decepciones en la realidad como para confiar en ella). He conocido niños perturbados que jamás habían oído un solo cuento y que, sin embargo, dotaban a una hélice o a un motor eléctrico de un poder mágico y destructivo semejante al que cualquier historia confiere a su personaje más poderoso y nefasto.*

Otros padres temen que la mente de un niño se vea desbordada hasta tal punto por la fantasía de los cuentos de hadas que luego se niegue a enfrentarse a la realidad. Sin embargo, lo que ocurre es, precisamente, lo contrario. A pesar de toda nuestra complejidad —somos conflictivos, ambivalentes y estamos llenos de contradicciones—, la personalidad humana es indivisible. Una experiencia, sea del tipo que sea, afecta siempre a todos los aspectos de la personalidad al mismo tiempo. Y la personalidad total necesita el apoyo de una fantasía rica, combinada con una conciencia sólida y una comprensión clara de la realidad, para ser capaz de llevar a cabo las tareas que le exige la vida cotidiana.

El desarrollo de la personalidad tomará un camino equivocado siempre que uno de sus componentes —ello, yo o super-yo; consciente o inconsciente— domine a cualquiera de los demás y despoje a la personalidad total de sus propios recursos. El hecho de que algunas personas se alejen del mundo y pasen la mayor parte de su tiempo absortas en sus imaginaciones ha dado origen a la idea errónea de que una fantasía desbordante interfiere en nuestras relaciones satisfactorias con la realidad. En cambio, se puede afirmar que sucede todo lo

---

* Véase la historia de Joey en Bettelheim, *La fortaleza vacía,* Laia, Barcelona, 1972.

contrario: los que viven totalmente inmersos en las fantasías se ven acosados por preocupaciones que pululan eternamente alrededor de algunos tópicos limitados y estereotipados. Lejos de disfrutar de una vida llena de fantasía, estas personas están prisioneras, no pueden escapar a sus ensoñaciones angustiosas que intentan satisfacer sus deseos. Por el contrario, una fantasía que pueda flotar libremente, que contenga mil formas imaginarias que también se encuentren en la realidad, será una inagotable fuente de material de trabajo para el yo. El niño tiene a su disposición esta vida rica en fantasía gracias a los cuentos de hadas que le ayudan a evitar que su imaginación se quede fijada dentro de los límites estrechos de unas ensoñaciones angustiosas que intentan satisfacer deseos y que pululan alrededor de las preocupaciones de siempre.

Freud afirmó que el pensamiento es una exploración de posibilidades que evita todos los peligros inherentes a la experimentación real. El pensamiento requiere un derroche mínimo de energía, de manera que todavía nos queda una cantidad suficiente para actuar después de tomar una decisión y de especular sobre las posibilidades de éxito y la mejor manera de conseguirlo. Esto es lo que hacemos los adultos; por ejemplo, el científico «juega con ideas» antes de empezar a explorarlas de manera más sistemática. Pero los pensamientos del niño no funcionan de un modo tan ordenado como los del adulto, ya que sus fantasías son, al propio tiempo, sus pensamientos. Cuando intenta comprenderse a sí mismo y a los demás o expresar cuáles pueden ser las consecuencias específicas de una acción determinada, el niño lo adorna todo con sus fantasías. Es su forma de «jugar con ideas». El hecho de ofrecer un pensamiento racional a un niño, para que se convierta en el instrumento principal para expresar sus sentimientos y comprender el mundo, sólo conseguiría confundirlo y coartarlo.

Esto es válido aun en el caso de que los niños pidan información real sobre hechos concretos. Piaget explica que una niña que aún no había cumplido los cuatro años le preguntó sobre las alas de los elefantes. Él le respondió que los elefantes no volaban, pero ella insistió: «Sí, sí que vuelan. Yo los he visto». Él dio el asunto por terminado afirmando que la niña debía estar bromeando.* Este ejemplo muestra los límites de las fantasías infantiles. Evidentemente, esta niña estaba luchando con algún problema y las explicaciones reales no eran de ninguna ayuda porque no se referían a ese conflicto en concreto.

---

* Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children,* International Universities Press, Nueva York, 1952, y *La construcción de lo real en el niño,* Proteo, Buenos Aires, 1965.

Si Piaget hubiera continuado con la conversación intentando averiguar por qué necesitaba volar un elefante, de qué peligro debía huir, es posible que hubieran surgido los problemas que abordaba la niña, puesto que Piaget hubiera mostrado, entonces, la voluntad de aceptar el método que ella empleaba para explorarlos. Pero Piaget estaba tratando de comprender cómo funcionaba la mente de la niña basándose en su marco racional de referencia, mientras que ella intentaba entender el mundo a partir de su comprensión: mediante una elaboración fantástica de la realidad tal como ella la veía.

Esta es una de las grandes desventajas de la «psicología infantil»: sus descubrimientos son acertados y tienen una importancia indudable pero no benefician al niño. Las investigaciones psicológicas ayudan al adulto a comprender al niño desde el propio punto de vista del primero. Sin embargo, esta comprensión de las maquinaciones de la mente infantil incrementa a menudo la distancia entre adulto y niño; ambos parecen observar el mismo fenómeno desde perspectivas tan dispares que cada uno percibe una cosa completamente distinta. Si el adulto insiste en que su manera de ver las cosas es correcta —y lo es, efectivamente, según sus conocimientos—, el niño experimenta una sensación desesperada de que es absurdo intentar llegar a una comprensión mutua. Como sabe quién tiene el poder en sus manos, el niño, para evitar problemas, acaba por decir que está de acuerdo con el adulto y se ve obligado a continuar por sí solo.

Los cuentos de hadas fueron duramente criticados cuando los nuevos descubrimientos del psicoanálisis y de la psicología infantil pusieron al descubierto la violencia, la angustia, la destrucción e incluso el sadismo inherentes a la imaginación infantil. Un niño, por ejemplo, puede querer a sus padres con unos sentimientos increíblemente intensos y, al mismo tiempo, puede incluso odiarlos. Siendo conscientes de esto, hubiera resultado muy fácil reconocer que los cuentos de hadas se dirigen a la vida mental interna del niño. Sin embargo, los escépticos proclamaron que estas historias originan, o por lo menos provocan en parte, estos sentimientos desconcertantes.

Los que criticaron los cuentos populares de hadas llegaron a la conclusión de que, si había monstruos en los cuentos que contaban a los niños, éstos tenían que ser muy bondadosos, pero se olvidaron del monstruo que el niño conoce mejor y que más le preocupa: el monstruo que teme ser él mismo y que, a veces, le persigue. Al no hablarle de este monstruo que se encuentra en el interior del niño, escondido en su inconsciente, los adultos evitan que el niño le dé forma mediante las imágenes de los cuentos de hadas que conoce. Despojado de tales fantasías, el pequeño no consigue conocer bien este monstruo y no sabe qué puede hacer para

dominarlo. En consecuencia, el niño experimenta sin remedio las peores angustias; lo cual es mucho peor que si le hubiesen contado cuentos de hadas con los que dar forma a estas angustias y, de este modo, poder vencerlas. Si nuestro temor a ser devorados se encarna de manera tangible en una bruja, podremos librarnos de ella quemándola en el horno. Pero nada de esto se les ocurrió a los que privaron a los niños de los cuentos de hadas.

La imagen de los adultos y de la vida en general que se espera que los niños acepten como la única correcta es una imagen extrañamente limitada, ya que abarca un solo punto de vista. Al reprimir la imaginación del niño, se pensaba eliminar los gigantes y ogros de los cuentos —es decir, los monstruos de las tinieblas que residen en el inconsciente—, para que no siguieran interfiriendo en el desarrollo de la mente racional infantil. ¡Se esperaba que el yo racional reinara eficazmente ya desde la infancia! Pero esto no puede conseguirse mediante la conquista de las fuerzas ocultas del ello por parte del yo, sino evitando que el niño preste atención al inconsciente y que escuche las historias que se dirijan a él. En resumen, se suponía que el niño reprimiría las fantasías desagradables y sólo tendría las placenteras.*

No obstante, estas teorías represoras del ello no funcionan. Utilizaré un ejemplo algo exagerado para ilustrar lo que puede pasar cuando se fuerza a un niño a reprimir el contenido de su inconsciente. Tras un largo tiempo de trabajos terapéuticos, un chico, que se había quedado mudo de repente al final del período de latencia, explica así el origen de su mutismo: «Mi madre me lavaba la boca con jabón para hacer desaparecer las malas palabras que yo empleaba y que, por cierto, eran muchas, lo admito. Pero ella no sabía que al eliminar estas malas palabras hacía lo propio con las buenas». Mediante la terapia surgieron de nuevo las primeras y, con ellas, el resto del lenguaje del muchacho. Había otras muchas cosas que no habían funcionado correctamente en su infancia y el hecho de lavarle la boca con jabón no era la causa principal de su mutismo, aunque, sin duda, había contribuido también a que se produjera.

El inconsciente es la fuente de materias primas y la base sobre la que el yo construye el edificio de nuestra personalidad. Dentro de este símil, nuestras

---

* Es como si la afirmación de Freud en cuanto a la esencia del desarrollo de la personalidad hacia cotas superiores, «donde estaba el ello tiene que estar ahora el yo», se hubiera tergiversado por completo «donde estaba el ello no tiene que haber nada más». Pero Freud afirmó claramente que sólo el ello puede proporcionar al yo la energía necesaria para moldear las tendencias inconscientes y usarlas de manera constructiva. A pesar de que la teoría psicoanalítica más reciente subraya que también el yo dispone, desde el nacimiento, de su propia energía, un yo que no pueda contar con los impulsos del ello será siempre muy débil. Además, un yo que se vea forzado a emplear su limitada cantidad de energía para reprimir al ello sufrirá un desgaste mucho mayor.

fantasías son los recursos naturales que proporcionan y dan forma a estas materias primas, haciéndolas útiles para las tareas de construcción que el yo debe llevar a cabo. Si nos vemos privados de esta fuente natural, nuestra vida se queda a mitad de camino; si no disponemos de fantasías que nos den esperanzas, tampoco tendremos la fuerza necesaria para enfrentarnos a las adversidades. La infancia es el período de nuestra vida en el que más deben alimentarse estas fantasías.

Nosotros damos impulso a las fantasías de nuestros niños, les permitimos que dibujen lo que quieran o que inventen historias. Pero si carecen de la fantasía heredada, es decir, de los cuentos populares, no podrán por sí solos inventar historias que les ayuden a vencer los problemas que se les presentan. Todos los relatos que ellos puedan crear serán únicamente expresiones de sus propios deseos y ansiedades.

Si cuenta sólo con sus recursos, un niño no podrá imaginar más que elaboraciones del lugar en que se encuentra realmente, puesto que no sabe hacia dónde necesita ir ni cómo llegar hasta allí. Esta es, por cierto, una de las principales contribuciones del cuento de hadas: comienza exactamente allí dónde el niño se encuentra desde el punto de vista emocional, le muestra el camino a seguir y le indica cómo hacerlo. Esto se consigue por medio de un material fantástico que el niño puede imaginar como mejor le parezca, y de una serie de imágenes, con las que el niño puede comprender con facilidad todo lo que necesita.

Las racionalizaciones para continuar prohibiendo los cuentos de hadas a pesar de los descubrimientos del psicoanálisis acerca del inconsciente, especialmente del de los niños, tomaron formas muy diversas. Cuando ya no se pudo negar por más tiempo que el niño se ve perturbado por conflictos profundos, ansiedades y deseos violentos, y arrastrado por toda clase de procesos irracionales, se llegó a la conclusión de que, puesto que el niño vivía en un temor constante, era necesario mantener apartado de él todo lo que pudiera asustarle. Es posible que una historia en concreto provoque una cierta ansiedad en algunos niños, pero, una vez que se han familiarizado con distintos cuentos de hadas, los aspectos terroríficos parecen desaparecer para dar paso a los reconfortantes. *El malestar que provoca la ansiedad se convierte, entonces, en el gran placer de la ansiedad a la que uno se enfrenta y domina con éxito.*

Los padres que pretenden negar que sus hijos tienen intenciones asesinas y que quieren hacer añicos las cosas, e incluso las personas, están convencidos de que tales pensamientos deberían ser evitados (como si esto fuera posible). Si se le niega el acceso a los cuentos, que le comunican implícitamente que otros

tienen también las mismas fantasías, el niño acaba por tener la sensación de que es el único que imagina tales cosas. Consecuencia de ello es que el pequeño teme sus propias fantasías. Por otra parte, el saber que otros comparten nuestros pensamientos nos hace sentir que formamos parte de la humanidad y aleja el temor de que las ideas destructivas nos hacen diferentes a los demás.

Constituye una extraña contradicción el hecho de que los padres cultos prohibieran los cuentos a sus hijos precisamente en el momento en que el psicoanálisis les hablaba de que la mente del niño, lejos de ser absolutamente inocente, está llena de imágenes ansiosas, coléricas y destructivas.[*] También vale la pena apuntar que este tipo de padres que tanto se preocupan por no aumentar los temores de sus hijos olvida, al mismo tiempo, la gran cantidad de mensajes reconfortantes que se pueden encontrar en los cuentos de hadas.

La respuesta al enigma reside en el hecho de que el psicoanálisis puso también de manifiesto los sentimientos ambivalentes que el niño experimenta respecto a sus padres. Éstos se intranquilizan intensamente cuando saben que la mente de su hijo no está llena únicamente de amor verdadero sino también de odio hacia ellos. Puesto que los padres desean fervientemente que los hijos los quieran, temen exponerlos al peligro de los cuentos de hadas, que podrían hacerles pensar que sus progenitores son crueles o malvados.

Los padres desean creer que si un niño los ve como madrastras, brujas o gigantes, esto no tiene nada que ver con ellos o con la manera en que se le presentan, sino que es sólo el resultado de los cuentos de hadas que ha oído. Estos padres tienen la esperanza y la falsa ilusión de que si los niños no conocen estos personajes ni leen estas historias no les verán a ellos como tales. Sin embargo, lo que sucede es, precisamente, todo lo contrario: al niño le gusta oír cuentos de hadas, no porque las imágenes que encuentra en ellos den forma a lo que sucede

---

[*] Los cuentos de hadas estimulan las fantasías infantiles, lo mismo que otras muchas experiencias. Puesto que la objeción que los padres hacen a este tipo de historias se basa a menudo en los hechos violentos o terroríficos que en ellas ocurren, quisiera citar un trabajo experimental de unos estudiantes de quinto grado. En él se demuestra que, cuando un niño que dispone de una vida rica en fantasía —a lo que contribuyen los cuentos de hadas— se enfrenta a un material agresivo ficticio, como son los propios cuentos (en el experimento se utilizó una película de contenido agresivo), responde con una *disminución* muy acentuada de su conducta agresiva. Cuando no se estimulan sus fantasías agresivas no se observa cambio alguno en la conducta de tipo agresivo (Ephraim Biblow, «Imaginative Play and the Control of Aggressive Behavior», en Jerome L. Singer, *The Child's World of Make-Believe,* Academic Press, Nueva York, 1973).
Puesto que los cuentos de hadas estimulan en gran manera la vida de fantasía del niño, me gustaría citar las dos últimas frases de este estudio: «El niño de escasa fantasía, observada durante el juego, se presentaba más orientado desde el punto de vista motor, mostrando más acción que reflexión en las actividades lúdicas. Por el contrario, el niño de gran fantasía tenía una estructuración muy superior, era más creativo y tendía más bien a una agresividad de tipo verbal que a una física».

en su interior, sino porque —a pesar de los pensamientos coléricos y ansiosos de su mente a los que el cuento de hadas da forma y contenido específico— estas historias tienen siempre un final feliz que el niño no podría imaginar por sí solo.

Paso de la infancia a la niñez con la ayuda de la fantasía

Si creemos que la vida humana está controlada por un designio superior, debemos admirarnos de su perfección, puesto que una extensa variedad de hechos psicológicos coinciden en el momento oportuno y se refuerzan unos a otros de manera que el impacto que producen en la persona la impulsa a pasar de la infancia a la niñez verdadera. En el preciso momento en que el mundo exterior comienza a tentar al niño para que abandone el círculo limitado de la familia, las decepciones que sufre en el período edípico le inducen a separarse de sus padres, quienes habían sido su única fuente de subsistencia física y psicológica.

Llegado este momento, el niño ya es capaz de obtener una cierta satisfacción emocional de las personas que no forman parte de su familia inmediata, lo que compensa, al menos en parte, la desilusión que ha sufrido respecto a sus padres. Se podría considerar que entra dentro del mismo plan el hecho de que el niño experimente un desencanto profundo y doloroso al ver que sus padres no pueden vivir en conformidad con sus expectativas infantiles y que, de este modo, llegue a ser capaz, desde el punto de vista físico y mental, de conseguir lo que quiere por sí solo. En el mismo momento, o con poco tiempo de diferencia, se completa toda una serie de progresos decisivos, íntimamente relacionados entre sí y estando cada uno en función de los demás.

Al ir aumentando la capacidad del niño para enfrentarse a los distintos problemas que se le presentan, es lógico que se relacione cada vez más con las otras personas y con los aspectos más generales del mundo que lo rodea. Al adquirir estas nuevas capacidades, los padres sienten que pueden esperar más del niño y están menos dispuestos a ayudarle. Este cambio en sus relaciones constituye una tremenda decepción para el niño, que tenía la esperanza de recibir siempre esa ayuda; es la desilusión más grande de su vida, aumentada, además, por el hecho de que procede de los que él cree que deberían prodigarle cuidados ilimitados. Pero este hecho también está en función de las relaciones cada vez más profundas que el niño establece con el mundo externo, de las nuevas fuentes de tipo emocional que encuentra en él y de su capacidad creciente para satisfacer

hasta cierto punto, algunas de sus propias necesidades. Gracias a estas nuevas experiencias con el mundo externo el niño se da cuenta de las «limitaciones» de sus progenitores; es decir, de sus defectos desde el punto de vista de las expectativas poco realistas que el niño tenía respecto a ellos. En consecuencia, el pequeño experimenta tal disgusto por el comportamiento de sus padres que se arriesga a buscar satisfacciones en cualquier otra parte.

En este caso, las nuevas experiencias representan un reto tan difícil y es tan escasa su capacidad para resolver los problemas que encuentra en su camino hacia la independencia, que el niño necesita las satisfacciones que le proporciona la fantasía para no dejarse vencer por la desesperación. Por muy considerables que sean los logros reales que el niño consigue, parecen convertirse en algo insignificante cuando se comparan con los fracasos que sufre únicamente porque no llega a comprender lo que puede pasar en la realidad. Esta decepción puede conducirle a un estado de desilusión tal respecto a su propia persona que es posible que el niño se encierre en sí mismo, lejos del mundo, a menos que la fantasía acuda en su ayuda.

Si algunos de los pasos que el niño da pudieran verse aisladamente, se diría que la capacidad de adornar el presente con fantasías es lo que permite alcanzar el resto de objetivos, porque, con ello, se pueden soportar las frustraciones experimentadas en la realidad. Si consiguiéramos recordar cómo nos sentíamos cuando éramos pequeños, o pudiéramos imaginar la sensación de fracaso que un niño experimenta cuando sus compañeros de juego o sus hermanos mayores le rechazan o hacen las cosas mejor que él, o cuando los adultos —y, en el peor de los casos, los padres— parecen burlarse o mofarse de él, entonces sabríamos por qué el niño se siente tan a menudo como un ser inferior: un «tonto». Sólo una fantasía exagerada acerca de éxitos futuros podrá equilibrar la balanza, de manera que el niño pueda seguir viviendo y esforzándose.

Los ataques repentinos de cólera, que son la expresión visible de la convicción del niño de que no hay nada que hacer para mejorar las condiciones «insoportables» en que vive, nos muestran hasta qué punto pueden llegar las frustraciones, decepciones y desesperos de un niño en el momento de máxima sensación de fracaso. Tan pronto como un niño es capaz de imaginar (es decir, fantasear) una solución favorable a sus problemas actuales, los ataques de cólera desaparecen, porque, al haberse consolidado la esperanza en el futuro, las dificultades actuales dejan de ser insoportables. La descarga física sin ton ni son, por medio de patadas y chillidos, da paso a una reflexión o a una actividad planeada para conseguir un objetivo concreto, tanto a corto como a largo plazo. De

esta manera, el niño puede enfrentarse con éxito a los problemas que, en un momento determinado, no es capaz de resolver, puesto que la decepción de ese momento queda disminuida ante la posibilidad de éxitos futuros.

Si, por alguna razón, un niño es incapaz de ver el futuro con optimismo, se produce una interrupción inmediata del desarrollo. El ejemplo más grave lo encontramos en el caso de los niños que sufren autismo infantil. Puede ser que estos seres no hagan absolutamente nada o bien que exploten intermitentemente con bruscos ataques de cólera, pero, en cualquier caso, insisten en que nada debe cambiar dentro de su ambiente y de las condiciones en que viven. Todo ello es consecuencia de su completa incapacidad para imaginar mejora alguna. Sé de una niña que, tras un período prolongado de terapia, surgió finalmente de su total estado autista y expresó lo que para ella caracteriza a los padres buenos: «Esperan algo de ti». Esto implicaba que sus padres se habían portado mal porque ninguno de ellos había sido capaz de tener esperanzas ni de transmitírselas a ella en cuanto a sí misma y a su vida futura en este mundo.

Todos nosotros sabemos que cuanto más desgraciados y profundamente desesperados nos sintamos, más necesidad tendremos de enzarzarnos en fantasías, pero, en esos momentos, no somos capaces de hacerlo. Entonces, más que en cualquier otra ocasión, necesitamos que los demás nos animen con sus esperanzas en cuanto a nosotros mismos y a nuestro futuro. Ningún cuento de hadas puede hacerlo todo en este sentido por un niño; como nos recordó la niña autista, primero es básico que nuestros padres nos transmitan la esperanza que tienen en nosotros. Luego, sobre esta base sólida y real —la manera positiva en que nuestros padres ven nuestro futuro— podremos construir castillos en el aire, medio conscientes de que no son más que eso, pero obteniendo una gran tranquilidad por su inexistencia. Aunque la fantasía es *irreal,* la sensación agradable que nos proporciona respecto a nosotros mismos y a nuestro futuro es completamente *real*, y necesitamos esta sensación para sobrevivir.

Todo padre que se preocupe por el estado de ánimo de su hijo le dirá que las cosas cambiarán y que algún día todo le irá mejor. Sin embargo, el desespero del niño es total —al no conocer grados intermedios, se siente, o bien en el más tenebroso de los infiernos, o bien en la más perfecta de las glorias— y, por lo tanto, lo único que puede vencer su temor de destrucción total en este momento es una felicidad perfecta y eterna. Ningún padre razonable afirmará que es posible llegar a la felicidad total en la realidad, pero con los cuentos de hadas contribuirá a que su

hijo utilice, a su manera, las esperanzas fantásticas en el futuro, sin engañarle con falsas promesas irrealizables.*

Al sentirse dominado por los adultos y desposeído de los privilegios del bebé, al que no se exigía nada y cuyos deseos eran cumplidos totalmente por los padres, el niño experimenta una enorme sensación de descontento que le lleva, inevitablemente, a desear poseer un reino de su propiedad. Las afirmaciones realistas sobre las posibilidades del niño al convertirse en un adulto no pueden satisfacer, y ni siquiera compararse a, deseos tan alejados de la realidad.

¿En qué consiste el reino que el héroe de los cuentos obtiene al final de la historia? Su principal característica es que no sabemos nada de él y ni tan sólo de lo que hacen el rey y la reina. El único objetivo del que gobierna este reino es ser el que impone las leyes y no el que las cumple. El haber llegado a rey o reina al final del cuento simboliza un estado de *independencia* verdadera, en el que el héroe se siente tan seguro, satisfecho y feliz como el niño en su mayor estado de *dependencia*, cuando se le cuidaba verdaderamente en el reino de su cuna.

Al principio del cuento, el héroe está a merced de los que lo desprecian, lo maltratan e, incluso, amenazan con destruirlo, como con la reina malvada de «Blancanieves». A medida que avanza la historia, el héroe se ve forzado, muy a

* Si contamos a un niño la historia de «Cenicienta» y le permitimos imaginarse a sí mismo en el papel de la protagonista y utilizar el cuento para fantasear sobre lo que sería su propia transferencia, hacemos algo muy distinto que si le dejamos representar abierta y seriamente esta fantasía. Lo primero es estimular la esperanza, mientras que lo segundo no es más que crear desilusiones.

Conocí en cierta ocasión a un padre que decidió —debido a sus propias necesidades emocionales y como una huida de sus problemas matrimoniales a través de la fantasía— que él podía ayudar mucho más a su hija que los cuentos de hadas. Para ello, le representaba noche tras noche una escena de «Cenicienta» en la que él era el príncipe y reconocía en ella, a pesar de sus harapos y ceniza, a la muchacha más bella del mundo, con lo que ésta —gracias a él— vivía como la princesa de un cuento de hadas. El padre no narraba este relato como si fuera un cuento, sino como un hecho real que estaba ocurriendo entre ambos, como una promesa de algo que estaba por venir. No comprendía que, al hacer de las condiciones de vida reales de su hija las mismas de Cenicienta, convertía a la madre de la niña —a su esposa— en la madrastra malvada de su propia hija. Puesto que no era un príncipe azul del país de nunca-jamás, sino él mismo el que escogió a Cenicienta como su amada, estas historias tuvieron como resultado la fijación de la niña en la situación edípica respecto a su padre.

Esta persona «esperaba» ciertamente algo de su hija, pero de una manera drástica e irreal. Las consecuencias fueron que, cuando la niña fue creciendo, encontraba una gratificación tal en las fantasías nocturnas con su padre, que no quería que la realidad se interpusiera y se fue negando a relacionarse con el mundo que la rodeaba. Por esta y otras razones se comprobó que no se comportaba de una manera adecuada a su edad, fue examinada por psiquiatras y el diagnóstico fue que había perdido todo contacto con la realidad. A decir verdad, no es que lo hubiese perdido, sino que nunca lo había establecido para proteger, así, su mundo imaginario. No deseaba que nada cambiara en su vida cotidiana, puesto que la conducta de su padre le indicaba que él no quería que lo hiciera y que ella no lo necesitaba. Vivió constantemente en sus fantasías hasta que se convirtió en una esquizofrénica.

Esta historia ilustra la diferencia entre la fantasía del país de nunca-jamás y las predicciones falsas sobre lo que puede pasar en la vida cotidiana. Las promesas de los cuentos son una cosa y las esperanzas que nosotros ponemos en los niños son otra muy diferente, que debe permanecer siempre atada a la realidad. Deberíamos saber que las frustraciones que los niños experimentan, las dificultades que deben vencer, no son más que las que nosotros mismos encontramos bajo circunstancias normales. Pero, ya que la mente infantil está llena de este tipo de dificultades, el niño necesita las fantasías de los cuentos en las que el héroe, con el que él se puede identificar, encuentra con éxito la manera de salir de situaciones increíblemente difíciles.

menudo, a depender de otros seres que lo ayudan: criaturas inferiores, como los enanitos de «Blancanieves», o animales mágicos como los pájaros de «Cenicienta». Al final del cuento, el héroe ha vencido en todas las pruebas que se le han presentado, se ha mantenido fiel a sí mismo y, gracias a estas victorias, ha alcanzado su verdadera identidad. Se ha convertido en un autócrata, en el mejor sentido del término, es decir, se pone sus propias leyes, es una persona realmente autónoma y no un dictador respecto a los demás. En los cuentos de hadas, a diferencia de los mitos, no se vence a otras personas, sino a uno mismo y a la maldad (que es, principalmente, la del propio héroe, proyectada en su antagonista). En cuanto a las leyes de estos reyes y reinas, lo único que sabemos es que gobernaron con sabiduría y orden y fueron muy felices. En esto, precisamente, debería consistir la madurez: en saber gobernarnos a nosotros mismos con sabiduría y, en consecuencia, en alcanzar la máxima felicidad.

El niño lo comprende perfectamente. No cree que, algún día, vaya a convertirse en gobernante de un reino que no sea el de su propia vida. Los cuentos de hadas le aseguran que este reino puede llegar a ser suyo, pero sólo si lucha antes por conseguirlo. La manera en que un niño imagine concretamente este «reino» depende de la edad y del estadio de desarrollo en que se encuentre, pero, de todos modos, nunca se lo tomará al pie de la letra. Para un niño muy pequeño significará, simplemente, que nadie le va a dar órdenes y que sus deseos se verán realizados. Para un muchacho de más edad incluirá también la obligación de dictar leyes, es decir, de vivir y actuar con sabiduría. No obstante, a cualquier edad, el niño interpreta el hecho de convertirse en rey o reina como la llegada a la edad adulta y madura.

Puesto que la madurez requiere una solución positiva de los conflictos edípicos del niño, veamos ahora cómo el héroe del cuento obtiene su reino. En el mito griego de Edipo, éste se convierte en rey después de matar a su padre y casarse con su madre tras la resolución del enigma de la Esfinge, que terminó por precipitarse en el abismo. El hallazgo de la respuesta a este enigma exigía la comprensión del contenido de los tres niveles de desarrollo de la persona. El mayor enigma que se le presenta a un niño es descifrar en qué consiste el sexo, que constituye el secreto que quiere descubrir. Puesto que la resolución del enigma de la Esfinge permitió que Edipo accediera al trono de aquel reino al casarse con su madre, se puede aventurar la hipótesis de que este enigma tiene algo que ver con el conocimiento de tipo sexual, por lo menos a nivel inconsciente.

Asimismo, en muchos cuentos de hadas, la resolución del «enigma» lleva al matrimonio y a la conquista del reino. Por ejemplo, en la historia de los

Hermanos Grimm «El sastrecillo listo» el héroe es el único capaz de adivinar los dos colores del pelo de la princesa, acabando así por casarse con ella. Del mismo modo, en la historia de la Princesa Turandot sólo podrá conquistarla el que adivine las respuestas correctas a sus tres enigmas. La resolución del problema planteado por una mujer en particular representa el misterio del sexo femenino en general; y puesto que el matrimonio suele proporcionar la solución correcta, no parece descabellado el hecho de pensar que el enigma que debe resolverse es de tipo sexual: el que comprenda el secreto que representa el sexo opuesto ha llegado a la madurez. Sin embargo, mientras que en el mito de Edipo el personaje que plantea el problema se destruye a sí mismo y luego se produce una tragedia conyugal, en los cuentos el hallazgo del secreto contribuye a la felicidad de la persona que resuelve el misterio y de la que lo plantea.

Edipo se casa con una mujer que resulta ser su madre, por lo que es mucho mayor que él. En cambio, el héroe del cuento, tanto si es masculino como femenino, se casa con una pareja de su misma edad. Es decir, que cualquiera que haya sido la relación edípica que este héroe haya mantenido con un progenitor, ha sido capaz después de transferirla a una pareja no edípica y mucho más adecuada. Una y otra vez vemos en los cuentos que una relación insatisfecha con un progenitor — como es, invariablemente, toda relación edípica— es sustituida por una relación feliz con el cónyuge liberador, como ocurre, por ejemplo, con la relación de Cenicienta y un padre inepto y débil de carácter.

En este tipo de cuentos, el padre, lejos de resentirse porque su hijo abandone la relación edípica que mantenía con él, está muy satisfecho de tener y, a veces, de ser, él mismo, el instrumento para solucionar este conflicto. Poe ejemplo, en «Hans, mi pequeño erizo» y «La bella y la bestia», el padre (voluntariamente o no) obliga a su hija a casarse. El hecho de que ambos abandonen la relación edípica que mantenían les proporciona una solución satisfactoria a este problema.

No encontramos cuento alguno en que un hijo arrebate el reino a su propio padre. Si éste lo abandona es únicamente a causa de su avanzada edad. El hijo, incluso en este caso, tiene que ganárselo, encontrando, por ejemplo, a la mujer más atractiva, como ocurre en «Las tres plumas». En este relato queda claro que el hecho de obtener el reino es equivalente a la conquista de la madurez moral y sexual. En primer lugar, se exige que el héroe lleve a cabo una tarea para heredar el reino, pero, aun después de conseguirlo, esta prueba resulta insuficiente, como también sucede al segundo intento. La tercera empresa consiste en encontrar y llevar a casa a la novia más deseable; cuando el héroe lo logra, el reino pasa por fin a sus manos. Así pues, lejos de proyectar los celos del hijo respecto a su padre o el

resentimiento de éste frente a los esfuerzos sexuales del hijo, el cuento expresa todo lo contrario: en el momento en que el hijo ha llegado a la edad apropiada, a la plena madurez, el padre quiere que haga valer sus méritos también desde el punto de vista sexual; de hecho, sólo acepta a su hijo como su sucesor después de esta última demostración.

En muchos cuentos de hadas, el rey concede la mano de su hija al héroe y, o bien comparte el reino con él, o bien lo nombra su sucesor eventual. Esta es, sin duda, una fantasía infantil de satisfacción de los deseos. No obstante, puesto que la historia asegura que esto puede suceder realmente, y ya que en el inconsciente el «rey» representa al propio padre, el cuento promete la recompensa más codiciada —el reino y una vida feliz— para el hijo que encuentra, gracias a sus esfuerzos, la solución adecuada a sus conflictos edípicos: que transfiera el amor que siente por su madre a otra pareja de su misma edad y que reconozca que el padre (lejos de ser un rival temible) es, en realidad, un protector benévolo que acepta el progreso de su hijo hacia la madurez.

El hecho de obtener el reino mediante la unión, por amor y matrimonio, con la pareja más apropiada y deseable —unión que los padres aprueban completamente y que proporciona felicidad a todo el mundo excepto a las personas malvadas— simboliza la solución perfecta de las dificultades de tipo edípico, así como la verdadera independencia y la integración completa de la personalidad. ¿Es, realmente, descabellado hablar de estos logros comparándolos con la conquista de un reino?

Esto nos puede dar también alguna indicación de por qué lo que el héroe obtiene en las historias «realistas» parece tan ordinario y vulgar al compararlo con otro tipo de cuentos. También estas historias ofrecen al niño la seguridad de que va a resolver los problemas importantes que se le presenten en su vida «real», y es así como los adultos definen este tipo de dificultades. Sin embargo, el valor de estos relatos es muy limitado. ¿Qué problemas podrían ser más difíciles de captar y más «reales» para el niño que sus conflictos edípicos, la integración de su personalidad y la llegada a la madurez, incluyendo la madurez sexual? y ¿en qué consiste ésta?, ¿cómo conseguirla? El hablar con todo detalle de esto abrumaría y confundiría al niño, por lo que el cuento de hadas usa símbolos universales que le permiten escoger, seleccionar, rechazar e interpretarlo de manera congruente con su estadio de desarrollo intelectual y psicológico. Cualquiera que sea este estadio de desarrollo, el cuento indica cómo puede superarse y qué problemas se encontrarán en el estadio siguiente del progreso hacia la integración madura.

La comparación de un cuento de hadas con relatos famosos más modernos puede mostrar los defectos relativos de estas historias realistas.

Muchas historias actuales, como *La pequeña locomotora que lo consiguió,* animan al niño a creer que si se esfuerza lo suficiente y no se rinde acabará por tener éxito.* Una muchacha recuerda la impresión que le causó este relato cuando su madre se lo leyó. Se llegó a convencer de que las actitudes propias influyen realmente en los resultados que uno consigue; de que si intentaba llevar a cabo una tarea con la convicción de que podría realizarla, la concluiría con éxito. Pocos días después, esta niña se encontró con una situación difícil en su clase de primer grado: intentaba construir una casa de papel pegando varias hojas entre sí, pero se desmoronaba constantemente. Se sintió tan frustrada que empezó a dudar seriamente de que la idea de construir aquella casa pudiera realizarse. Pero entonces recordó la historia de *La pequeña locomotora que lo consiguió;* veinte años más tarde evocaba todavía el momento en que empezó a tararear la fórmula mágica «sé que puedo, sé que puedo, sé que puedo...». Continuó trabajando en su casa de papel, pero ésta siguió sin sostenerse. El proyecto acabó sin éxito alguno, pero la niña se quedó convencida de que había fracasado en lo que cualquier otra persona hubiera triunfado, del mismo modo que la Pequeña Locomotora.

Siendo *La pequeña locomotora que lo consiguió* una historia situada en el presente y en la que encontramos máquinas que propulsan trenes, esta muchacha había intentado aplicar su moraleja directamente a la vida cotidiana, sin elaboración fantástica alguna, y había experimentado un fracaso que todavía recordaba veinte años más tarde.

Muy distinto fue el impacto que *Los Robinsones suizos* tuvo en otra niña. La historia cuenta cómo una familia, después de un naufragio, consigue una vida apasionante, idílica, constructiva y agradable, muy distinta de la existencia de esta niña. Su padre tenía que estar casi siempre fuera de casa y su madre era una enferma mental que pasaba largos períodos encerrada en diversos hospitales. Por ello, la niña cambiaba constantemente de hogar: de su casa pasó a vivir con una tía, después con una abuela y, por último, volvió de nuevo a su hogar. Durante estos años, la niña leyó una y otra vez la historia de esta familia feliz que vivía en una isla desierta, lo que impedía que ningún miembro se alejara de los demás. Mucho tiempo después, recordaba todavía la sensación de seguridad que había experimentado cuando, tras olvidar todos sus problemas, había leído esta historia acurrucada entre almohadas. Tan pronto como terminaba la lectura empezaba de

* Watty Piper, *The Little Engine That Could,* E. M. Hale, Eau Claire, Wisconsin, 1954.

nuevo. Las horas felices que pasó con la familia Robinson en este país fantástico evitaron que se sintiera vencida por las dificultades que la realidad le presentaba. Así fue capaz de compensar la cruda realidad mediante gratificaciones imaginarias. Pero, como la historia no era un cuento de hadas, no hacía promesa alguna de que su vida pudiera mejorar algún día, esperanza que hubiera hecho su vida mucho más soportable.

Una estudiante ya graduada recuerda que, cuando era niña, «me gustaban muchísimo los cuentos de hadas, tanto los tradicionales como los de mi propia invención. Pero Nabiza predominaba sobre todos los demás». Cuando esta muchacha era muy pequeña, su madre murió en un accidente de circulación. Su padre, muy abatido por lo sucedido (él conducía el coche), se encerró por completo en sí mismo y confió el cuidado de su hija a una niñera, que se preocupaba muy poco por ella. Cuando la niña tenía siete años, su padre se casó de nuevo y aún ahora recuerda que fue a partir de aquel momento cuando «Nabiza» empezó a ser tan importante en su vida. Su madrastra era, evidentemente, la bruja de la historia y ella era la muchacha cautiva en la torre. Por eso se sentía semejante a Nabiza, ya que «la bruja» la había encerrado «a la fuerza», del mismo modo que su madrastra se había introducido, a la fuerza, en su vida. La chica se sentía prisionera en su nuevo hogar, puesto que la niñera, que se ocupaba muy poco de ella, le daba completa libertad para hacer lo que quisiera. Se sentía una víctima igual a Nabiza, quien en su torre tenía poco control sobre su propia vida. Las trenzas de Nabiza fueron la clave de la historia para ella. La niña quería dejarse crecer el pelo, pero su madrastra se lo cortó, por lo que el pelo largo se convirtió por sí solo en un símbolo de la felicidad y la libertad. Años más tarde, se dio cuenta de que el príncipe que tanto había deseado que acudiera en su ayuda era su propio padre. La historia la convenció de que él llegaría algún día para rescatarla, y esta convicción le permitió sobrevivir. Si la vida le resultaba demasiado difícil, todo lo que tenía que hacer era imaginar que era Nabiza, con sus trenzas, y que venía el príncipe a salvarla y se enamoraba de ella. Así acabó por inventarse un desenlace feliz para «Nabiza»: en el cuento el príncipe se queda ciego durante un tiempo —lo que significaba que su padre había sido cegado por la «bruja» con la que vivía y a la que preferiría antes que a su hija—, pero el pelo, que la madrastra había cortado, creció de nuevo y el príncipe y la muchacha vivieron felices para siempre.

Una comparación de «Nabiza» con *Los Robinsones suizos* nos indica la razón por la que los cuentos de hadas pueden ofrecer más al niño que una simple historia agradable. En *Los Robinsones suizos* no hay ninguna bruja en la que el niño pueda descargar su cólera y a la que pueda achacar la falta de interés del padre.

Los Robinsones suizos ofrece fantasías de huida y fue una gran ayuda para la niña que leyó la historia una y otra vez para olvidar temporalmente lo desgraciada que era su vida. Pero no le proporcionó esperanza alguna en cuanto a su futuro. «Nabiza», por el contrario, dio la oportunidad a la niña de ver a la bruja como un ser tan perverso que la madrastra «bruja» de su casa, en comparación, no resultaba tan malvada. «Nabiza» prometió también que el rescate de la muchacha estaba en su propio cuerpo, cuando le creciera el pelo, y, lo que es más importante, le aseguró que el «príncipe» sólo se había quedado ciego temporalmente y que recuperaría la vista y la salvaría. Esta fantasía siguió constituyendo una gran ayuda para la chica hasta que se enamoró y se casó, es decir, hasta que ya no le fue de ninguna utilidad.

Se comprende perfectamente por qué, a primera vista, la madrastra, si hubiera sabido el significado que «Nabiza» tenía para su hijastra, hubiera creído que los cuentos son perjudiciales para los niños. Pero lo que no hubiera podido sospechar es que, si su hijastra no hubiera encontrado esa satisfacción fantástica a través de «Nabiza», hubiera intentado destruir el matrimonio de su padre; y, careciendo de la esperanza en el futuro que la historia le había proporcionado, hubiera seguido siempre dando tumbos por la vida.

Muchas veces se ha discutido que, si una historia provoca esperanzas irreales, el niño experimentará necesariamente una gran desilusión y sufrirá por esta causa. No obstante, el hecho de sugerirle al niño esperanzas razonables —es decir, limitadas y provisionales— en lo que el futuro le deparará no constituye paliativo alguno para la tremenda angustia que el niño experimenta respecto a sus aspiraciones y a lo que pueda ocurrirle. Sus temores irreales requieren esperanzas irreales. Al compararlas con los deseos infantiles, las promesas realistas y limitadas se experimentan como una enorme decepción, no como un consuelo. Y este tipo de promesas es todo lo que puede ofrecer una historia que sea relativamente fiel a la realidad.

La extraña promesa del final feliz de los cuentos de hadas llevaría también al desencanto, en la vida real del niño, si formara parte de una historia realista o expresara algo que va a suceder donde habita el niño. Sin embargo, el final feliz del cuento ocurre en el país de las hadas, una tierra que sólo podemos visitar mediante nuestra imaginación.

El cuento de hadas ofrece al niño la certidumbre de que algún día llegará a conquistar un reino. Aunque al niño le cueste imaginárselo y no pueda creerlo, el relato le asegura que fuerzas mágicas acudirán en su ayuda. Esto reaviva una esperanza que, sin esta fantasía, se extinguiría al contacto con la cruda

realidad. Como el cuento de hadas promete al niño el tipo de victoria que anhela, es mucho más convincente, desde el punto de vista psicológico, que ninguna otra historia «realista». Y puesto que asegura que el reino será suyo, el niño desea creer también en el resto de la historia: que tiene que abandonar el hogar para encontrar el reino; que no podrá conquistarlo de modo inmediato; deberá correr algunos riesgos y someterse a duras pruebas; no podrá hacerlo todo solo sino que necesitará la ayuda de los demás; y para asegurarse esta colaboración, deberá cumplir antes algunas de las exigencias que le imponen. Precisamente porque la promesa básica coincide con los deseos infantiles de venganza y de una existencia completamente feliz, el cuento de hadas enriquece la fantasía del niño de modo incomparable.

El problema de lo que se considera «buena literatura infantil» es que muchos de estos relatos fijan la imaginación del niño al nivel que ha alcanzado ya por sí solo. Los niños disfrutan con este tipo de historias pero no obtienen de ellas más que un placer momentáneo. No consiguen seguridad ni consuelo alguno respecto a sus problemas más acuciantes; sólo huyen de ellos durante algunos instantes.

Hay historias «realistas», por ejemplo, en las que el niño se venga de uno de sus padres. Cuando el pequeño supera el estadio edípico y ya no depende por completo de ellos, sus deseos de venganza son muy acusados. Todos los niños experimentan este tipo de fantasía en algún período de su vida, pero, en los momentos de mayor lucidez, reconocen que es extremadamente injusta porque sus padres les proporcionan todo lo que necesitan y tienen que trabajar duramente para conseguirlo. Las ideas de venganza originan siempre sentimientos de culpabilidad y angustia acerca de un posible castigo. Un relato que estimule estas fantasías incrementará estos sentimientos y todo lo que el niño podrá hacer es reprimir sus ideas. El resultado de esta represión es, muy a menudo, que unos años después el adolescente lleva a cabo, en la realidad, estos deseos infantiles de venganza.

No hay ninguna necesidad de que el niño reprima estas fantasías; por el contrario, podrá disfrutar incluso con ellas si se le guía para que las dirija hacia un objetivo cercano a sus padres pero distinto a ellos. ¿Qué blanco para estos pensamientos vengativos puede ser más adecuado que la persona que ha usurpado el lugar del progenitor: el padrastro o la madrastra del cuento? Si uno se desahoga experimentando las fantasías de venganza frente a este usurpador malvado, no hay razón alguna para sentirse culpable ni para temer el castigo, porque este personaje obtiene lo que, evidentemente, se merece. Se podría objetar que los deseos de

venganza son inmorales y que el niño no debería sentirlos, pero hemos de recordar, entonces, que la idea de que no se deben experimentar ciertas fantasías no contribuye a que no se tengan sino que las relega simplemente al inconsciente, con lo que los estragos que se originan en la vida mental son mucho más graves. Así, el cuento de hadas permite que el niño obtenga lo mejor de dos mundos distintos: puede tener y disfrutar de las fantasías de venganza frente al padrastro o madrastra del cuento, sin sentir culpa ni miedo algunos respecto al progenitor real.

El poema de Milne, en el que James James Morrison Morrison advierte a su madre de que no vaya sola al otro extremo de la ciudad porque, si lo hace, no podrá encontrar el camino de vuelta y desaparecerá para siempre (lo cual ocurre, ciertamente, en el poema), es una historia muy divertida, pero sólo para los adultos.* Por el contrario, en cuanto al niño, este relato pone de manifiesto la angustia de abandono. Lo que le parece divertido al adulto es el hecho de que los papeles de protector y protegido se hallen invertidos. Por mucho que el niño desee que esto suceda, no puede evitar la idea de que el resultado será la pérdida permanente del progenitor. Al oír esta poesía, lo que más le gusta al niño es la advertencia de que los padres no deben salir nunca más sin él. Disfruta con ello, pero debe reprimir la angustia enorme y profunda de que va a ser abandonado para siempre, que es lo que el poema sugiere que va a suceder.

Podemos encontrar algunas historias modernas semejantes, en las que el niño es más listo e inteligente que los padres, no en el país de nunca-jamás, como en los cuentos de hadas, sino en la realidad cotidiana. El pequeño disfruta con este relato porque está conforme a lo que le gustaría creer; pero las consecuencias son que acaba por desconfiar del padre, del que todavía depende, y sufre una gran decepción porque, contrariamente a lo que la historia le hace creer, los padres siguen siendo superiores durante algún tiempo.

Ni un solo cuento de hadas tradicional despojaría al niño de la seguridad que tanto necesita y que obtiene al convencerse de que sus padres saben más que él en todo, excepto en algo importante: cuando resultan estar equivocados en la opinión que tienen sobre la inteligencia de su hijo. El padre de muchos cuentos menosprecia a uno de sus hijos —a menudo llamado bobo— que, a medida que avanza la historia, acaba por demostrar que su progenitor estaba equivocado. En este sentido se puede asegurar una vez más que el cuento es verdadero desde el punto de vista psicológico. Casi todos los niños están convencidos de que sus

---

* El poema de A. A. Milne «Disobedience», en *When We Were Very Young,* E. P. Dutton, Nueva York, 1924.

padres saben más que ellos de todas las cosas, con una excepción: no los valoran lo suficiente. Estimular esta creencia es algo muy beneficioso porque sugiere que el niño debe mejorar sus capacidades, no para ser mejor que sus padres, sino para modificar la opinión que éstos tenían sobre él.

Respecto a la superación de uno de los padres, el cuento de hadas utiliza frecuentemente el recurso de disociarlo en dos personajes: el padre que menosprecia a su hijo y un anciano sabio o un animal con el que se encuentra el joven y que le da consejos sobre la manera de vencer, no al padre, lo cual le asustaría demasiado, sino al hermano favorito de éste. Algunas veces este personaje ayuda al héroe a llevar a cabo con éxito una empresa poco menos que imposible, con lo que se demuestra que la opinión del padre era errónea. Así pues, el progenitor se divide en un doble aspecto de desconfianza y de protección, saliendo victorioso este último.

El cuento de hadas expresa el problema de la rivalidad entre generaciones, del deseo del niño de superar a sus padres, cuando éstos creen que ha llegado el momento oportuno y mandan a su hijo (o hijos) al mundo para que demuestre así sus capacidades y su valor para ocupar el lugar del progenitor, para sustituirlo. La hazaña extraordinaria que el héroe realiza, aunque desde un punto de vista objetivo no se pueda creer, no resulta más fantástica para el niño que la idea de poder ser superior a sus padres y, por lo tanto, de reemplazarlos.

Los cuentos de este tipo (que pueden encontrarse, bajo distintas versiones, por todo el mundo) empiezan de manera realista, con un padre que está envejeciendo y tiene que decidir cuál de sus hijos merece heredar todas sus riquezas u ocupar su lugar. Al encontrarse ante la tarea que debe llevar a cabo, el héroe del cuento se siente exactamente como el niño: le parece imposible triunfar en su cometido. A pesar de esta convicción, el cuento de hadas demuestra que la empresa se puede cumplir con éxito, pero sólo gracias a la intervención de fuerzas sobrehumanas o de algún benefactor. Y, realmente, sólo una hazaña extraordinaria puede proporcionar al niño la sensación de que supera a su progenitor; creer en ello sin esta prueba sería una megalomanía sin contenido alguno.

«La guardadora de gansos»

El logro de la autonomía

El hecho de conseguir la autonomía gracias a los propios padres es el tema de un cuento de los Hermanos Grimm que llegó a ser muy famoso, «La guardadora de gansos». Con algunas variaciones, esta historia puede encontrarse en casi todos los países europeos e incluso en otros continentes. En la versión de los Hermanos Grimm, el relato comienza con estas palabras: «Érase una vez una reina viuda que tenía una hija muy bella... Cuando llegó la fecha de la boda y la muchacha tuvo que partir hacia el país de su prometido», la madre le regaló gran cantidad de joyas y tesoros. Salió en compañía de una doncella, montando sendos caballos. El de la princesa se llamaba Falada y sabía hablar.* «Cuando llegó la hora de partir, la reina se dirigió a un rincón apartado de palacio y se hizo un corte en un dedo. Salieron unas gotas de sangre y recogió tres en un pañuelo. Al dárselo a su hija le dijo: "Guárdalo bien, hija mía, esto te ayudará a salir victoriosa de todos los apuros".» Después de varias horas de camino, la princesa tenía sed y le dijo a su criada que le cogiera agua de un arroyo en su copa de oro. Pero ésta se negó, diciéndole que bajara ella misma a beber porque ya no era su criada.

Más tarde ocurrió el mismo incidente y cuando la princesa se inclinó para beber perdió el pañuelo que su madre le había entregado; a partir de aquel momento se convirtió en una criatura indefensa. La doncella se aprovechó de la situación y obligó a la princesa a cambiar los vestidos y los caballos, haciéndole jurar que no hablaría de este cambio con nadie de la corte. A la llegada, el príncipe tomó a la criada por su prometida. Al preguntarle quién era su acompañante, pidió que le dieran algún trabajo, con lo que la princesa pasó a ayudar a un muchacho

---

* El nombre del caballo, Falada, indica que este cuento tiene un origen remoto. Deriva del nombre del caballo de Rolando, que en la *Canción de Rolando* recibe el nombre de Valantin, Valantis, Valatin, etc.
Incluso más antiguo es el tema del caballo que habla. Tácito señaló que los germanos tenían la creencia de que los caballos podían predecir el futuro y los utilizaban como oráculos. Entre los países escandinavos se considera que el caballo tiene las mismas cualidades.

que cuidaba gansos. Poco después, la falsa novia le pidió a su prometido el favor de cortar la cabeza de Falada, porque temía que éste hablara y contara su secreto. Una vez cumplido este deseo, la princesa rogó que colgaran la cabeza del animal en un árbol del camino para verlo cada día al pasar.

Cada mañana cuando la princesa y el muchacho pasaban por allí para ir a cuidar de los gansos, la cabeza del caballo les saludaba tristemente:

Si tu madre supiera lo sucedido,
se le partiría el corazón.

Una vez en el campo, la princesa se soltó la cabellera. Como era igual que el oro puro, el muchacho tuvo la tentación de cogerlo, lo que la princesa evitó llamando a una ráfaga de viento que se llevó el sombrero del chico y éste tuvo que salir corriendo tras él. Lo mismo sucedió un día tras otro, hasta que el muchacho, harto de todo esto, se fue a quejar al rey. Al día siguiente, éste se ocultó detrás del árbol y lo observó todo. Por la noche, cuando la guardadora de gansos volvió a palacio, el rey le preguntó qué significaba todo aquel misterio, a lo que ella respondió que había prometido no contar sus penas a ningún ser humano. Tras mucho insistir, consintió en contárselo a una chimenea. El rey se escondió al otro lado y así pudo oír las palabras de la verdadera princesa.

Al descubrir la verdad, se le entregaron las vestiduras reales y se invitó a todo el mundo a una fiesta espléndida, en la que la verdadera novia se sentó a un lado del príncipe y la impostora al otro. Al final de la comida, el rey le preguntó a la falsa princesa qué castigo daría a una sirvienta infiel y embustera. La criada, sin sospechar que se refería a ella, contestó: «"Yo haría que la desnudaran, la metieran en una cuba llena de clavos y que dos caballos la arrastrasen por las calles hasta morir". "Eso es, pues, lo que voy a hacer contigo", respondió el rey. Y tras cumplirse esta sentencia, el príncipe se casó con su verdadera prometida y vivieron muchos años felices».

Al principio de esta historia, se expresa el problema de la sucesión de generaciones cuando la reina manda a su hija a casarse con un príncipe de tierras lejanas, es decir, a vivir su propia vida, independiente de sus padres. A pesar de las dificultades con que se encuentra, la princesa mantiene su promesa de no revelar a ningún ser humano lo que le ha ocurrido; así hace gala de una gran virtud moral, que encuentra su recompensa en el final feliz. En este caso, los peligros a los que la heroína debe enfrentarse son de tipo interno: no ceder

a la tentación de revelar el secreto. Pero el tema principal de este relato es la usurpación del personaje del héroe a manos de un impostor.

La razón por la que esta historia y su tema principal se encuentran en todas las culturas es su significado edípico. Aunque el personaje principal suele ser femenino, también podemos encontrar alguna versión en que el protagonista es del sexo masculino, como en el cuento inglés «Roswal y Lillian». En este relato, se envía a un muchacho a la corte de otro rey para que sea educado, lo que demuestra que el tema se refiere al proceso del desarrollo, maduración y autonomía de la persona.* Al igual que en «La guardadora de gansos», durante el viaje, el criado obliga al muchacho a intercambiar sus papeles. Al llegar a la corte del país lejano se toma al usurpador por el príncipe, el cual, aun siendo degradado al papel de sirviente, conquista el corazón de la princesa. Gracias a la ayuda de personajes benévolos, se desenmascara y se castiga duramente al usurpador, mientras que el príncipe recupera el lugar que le corresponde. El argumento de estos dos cuentos es esencialmente el mismo porque el usurpador pretende en ambos ocupar el lugar del protagonista en la boda, con la única diferencia del sexo del héroe, lo que nos hace pensar que este detalle no es muy importante. Al fin y al cabo, la historia trata de un problema edípico, que encontramos tanto en la vida de los niños como en la de las niñas.

«La guardadora de gansos» simboliza dos facetas opuestas del desarrollo edípico. En un primer nivel, el niño cree que el padre del mismo sexo es un impostor que ocupa equivocadamente su lugar en los sentimientos del progenitor del sexo opuesto, el cual preferiría tenerle a él como cónyuge. El pequeño sospecha que el padre del mismo sexo, gracias a su astucia (ya estaba allí antes de la llegada del niño), le ha engañado en cuanto a sus derechos y tiene la esperanza de que, mediante la intervención de un ser superior, las cosas se arreglarán y él llegará a ser el cónyuge del progenitor del sexo opuesto.

Este cuento constituye también una guía para que el niño supere el primer estadio edípico y pase al siguiente, en el que sus deseos se ven sustituidos por una visión más adecuada de su situación real durante la fase edípica. Al ir aumentando

---

* En lo referente a «Roswal y Lilliam», véase Briggs, *op. cit.*
Se puede encontrar por todo el mundo el argumento de la verdadera novia que es suplantada por una impostora malvada, que al final es desenmascarada y castigada por su acción, sólo después de que la novia haya pasado por situaciones que ponen a prueba su personalidad. (Véase P. Arfert, *Das Motiv von der unterschobenen Braut in der internationalen Erzähiungsliteratur,* Dissertation, Rostock, 1897.) Los detalles pueden variar según la cultura y los países, como ocurre con los cuentos de hadas en general, pues se introducen costumbres y características locales en el tema esencial de cada historia.

su madurez y capacidad de comprensión, el niño comienza a entender que la idea de que el padre del mismo sexo le haya arrebatado su lugar no concuerda con la realidad. Se da cuenta de que es *él* el que desea ser el usurpador, es *él* el que quiere ocupar el lugar del progenitor. «La guardadora de gansos» advierte de que es mejor abandonar estas ideas porque quien consiga, durante un tiempo, usurpar el lugar del verdadero cónyuge recibirá un terrible castigo. La historia demuestra que lo mejor es aceptar el papel que el niño desempeña antes que intentar usurpar el del progenitor por mucho que se desee hacerlo.

Podemos preguntarnos si para los niños hay alguna diferencia en el hecho de que el personaje principal de esta historia suela ser del sexo femenino. Lo que sucede en realidad es que este relato impresiona a todos los niños, sea cual sea su sexo, porque, a nivel preconsciente, comprenden que se trata de problemas edípicos que sienten muy próximos a sí mismos. En uno de sus poemas más famosos, «Alemania, un cuento de invierno» («Deutschland, ein Wintermärchen»), Heinrich Heine habla de la profunda impresión que le causó «La guardadora de gansos». Dice:

> Cómo latía mi corazón cuando mi vieja niñera me contaba
> que la hija del rey, en tiempos remotos,
> se sentaba junto a un solitario matorral
> mientras resplandecían sus doradas trenzas.
> Trabajaba de guardadora de gansos
> y, al atardecer,
> cuando devolvía los gansos y pasaba por la puerta del corral

sus lágrimas se deslizaban en un penoso llanto...*

«La guardadora de gansos» lleva implícita asimismo la moraleja de que el progenitor, incluso tratándose de un ser tan poderoso como una reina, no puede hacer nada para asegurar el desarrollo del niño hacia la madurez. Para convertirse en sí mismo, la criatura debe enfrentarse, por sí solo, a duras pruebas; no puede depender del padre para que éste acuda a salvarlo de las consecuencias de su propia debilidad. Puesto que ni los tesoros ni las joyas que la madre entrega a la princesa le sirven de mucho, esto nos puede hacer pensar que lo que los padres dan a sus hijos en términos de bienes materiales no constituye ayuda alguna si ellos no saben usarlo correctamente. Como último regalo, y más importante, la reina le entrega a su hija el pañuelo con las tres gotas de su propia sangre. No obstante, la princesa lo pierde también, a causa de su negligencia.

Más adelante, cuando hablemos de «Blancanieves» y de «La bella durmiente», discutiremos el hecho de que las tres gotas de sangre sean un símbolo del logro de la madurez sexual. Al partir la princesa para casarse, es decir, para dejar de ser doncella y convertirse en mujer y esposa, al dar su madre más importancia al regalo del pañuelo con la sangre que al del caballo que habla, no parece descabellado imaginar que estas gotas de sangre esparcidas sobre un

---

* Los siguientes versos son testimonio, una vez más, del impacto formativo que los cuentos de hadas ejercen en los poetas. Heine, al evocar los cuentos de hadas, escribe:

> Los cuentos de mi niñera, ¡cuán dulcemente suenan,
> y qué entrañables pensamientos inspiran!

y:

> Al evocar la canción, aparece en mi mente
> el recuerdo de mi vieja y querida niñera.
>
> Veo, una vez más, su rostro ajado,
> con todos sus pliegues y arrugas.
>
> Nació en la región de Münster,
> y sabía, en todo su esplendor,
> numerosas canciones populares y cuentos maravillosos,
> e incluso estrafalarias historias de fantasmas.

The Poems of Heine, G. Bell and Sons, Londres, 1916.

pedazo de tela blanca simbolicen la madurez sexual, un vínculo especial forjado por una madre que prepara a su hija para la actividad sexual.*

Así pues, el hecho de que la princesa pierda la prenda mágica, la cual, de haberla conservado, la hubiera protegido del impostor, nos hace pensar que, en el fondo, no estaba preparada para convertirse en una mujer. Podríamos imaginar que esta pérdida negligente es un lapsus «freudiano» en el sentido de que evita lo que no desea: la pérdida inminente de la virginidad. Como guardadora de gansos, su papel pasa a ser el de una joven doncella, cuya falta de madurez se acentúa por el hecho de tener que ayudar a un niño a cuidar de los gansos. Sin embargo, la historia demuestra que el permanecer en un estadio de inmadurez cuando ha llegado el momento de superarlo puede ser origen de una tragedia para uno mismo y para los que están cerca, como ocurre con el fiel caballo Falada.

Las palabras que Falada pronuncia tres veces —como respuesta al lamento de la princesa cuando pasa junto al caballo: «Oh, Falada, tú que aquí cuelgas»— no son tanto un lamento por el destino de la muchacha como la expresión de la pena que sentiría su madre. Lo que implican estas palabras es que, no sólo por ella misma, sino también por su madre, la princesa tiene que dejar de aceptar pasivamente todo lo que le sucede. También es una acusación velada de que si la princesa no hubiese actuado tan irreflexivamente al dejar caer el pañuelo y al permitir que su criada la dominara, Falada no hubiera muerto: Todo lo malo que está ocurriendo es culpa de la princesa porque no consigue afirmar su propia personalidad. Ni siquiera el caballo que habla puede ayudarla a salir de su difícil situación.

La historia pone un énfasis especial en las dificultades con que uno se encuentra durante su viaje por la vida: logro de la madurez sexual, conquista de la independencia y de la autorrealización. Tienen que superarse los peligros, resistirse las pruebas y tomarse decisiones; pero el cuento nos muestra que, si uno permanece fiel a sí mismo y a sus propios valores, por muy desesperada que parezca una situación, siempre habrá un desenlace feliz. Y, por supuesto, en cuanto a la solución de los conflictos edípicos, la historia acentúa el hecho de que usurpar el lugar de otra persona, por el simple deseo de hacerlo, lleva a la destrucción del usurpador. La única manera de conseguir la propia autonomía es a través de las propias acciones.

---

* La importancia de estas tres gotas de sangre dentro de esta historia se demuestra por el hecho de que una versión alemana, encontrada en Lorena, se titula «El pañuelo y las tres gotas de sangre». En una versión francesa, el regalo con poderes mágicos es una manzana de oro, reminiscencia de la manzana de Eva, que representa la experiencia sexual.

Podríamos comparar una vez más la profundidad de este cuento breve —no ocupa más de cinco páginas impresas— con una historia moderna de la que ya hemos hablado y que ha tenido una aceptación considerable, *La pequeña locomotora que lo consiguió.* Este relato estimula también al niño a creer que si se esfuerza lo suficiente acabará por vencer todas las dificultades. Estas y otras historias semejantes sirven para dar esperanzas al niño, con lo que no cumplen más que un objetivo, bueno pero muy limitado. Sin embargo, no mencionan en absoluto los deseos y ansiedades inconscientes y profundos del niño y, en un último análisis, vemos que son estos elementos inconscientes los que impiden que el niño tenga confianza en lo que la vida puede proporcionarle. Este tipo de historias no le muestran, ni directa ni indirectamente, sus ansiedades profundas, ni le ofrecen alivio alguno en cuanto a la presión que estos sentimientos ejercen sobre él. Contrariamente al mensaje de *La pequeña locomotora,* el éxito por sí solo no ayuda a vencer las dificultades internas. Si así fuera, no habría tantos adultos que se esfuerzan, sin darse por vencidos, hasta que consiguen sus objetivos externos, y cuyas dificultades internas siguen sin solucionarse, a pesar de su «éxito».

El niño no teme, simplemente, el fracaso como tal, sino como parte integrante de su angustia. No obstante, esto es lo que los autores de estas historias parecen creer, quizá porque esta es la esencia de los temores de los adultos: las desventajas que el fracaso acarrea desde una perspectiva realista. La angustia que el niño experimenta ante un fracaso se centra en la idea de que, si no consigue algo, será rechazado, abandonado y completamente destruido. Por lo tanto, sólo será correcta, desde el punto de vista psicológico con que el niño considera las consecuencias de su fracaso, una historia en la que algún ogro o personaje perverso amenace al héroe con destruirlo si no consigue demostrar que es lo suficientemente fuerte como para vencer al usurpador.

El niño experimenta el éxito final como algo carente de sentido si sus angustias inconscientes no se resuelven al mismo tiempo. En el cuento de hadas, se simboliza este hecho mediante la destrucción del personaje malvado. Si faltara esto, el final del héroe que recupera el lugar que le corresponde no sería completo, puesto que, si el mal continuara existiendo, habría una amenaza constante, y el desenlace no sería todo lo feliz que se esperaba.

Los adultos tienden a creer que el castigo cruel de una persona malvada en los cuentos entristece y asusta innecesariamente a un niño. Sin embargo, lo que ocurre es, precisamente, todo lo contrario: esta consecuencia final le demuestra que el castigo es adecuado al crimen cometido. El pequeño suele tener la sensación de que los padres y el mundo en general lo tratan injustamente y parece que no se

puede hacer nada por evitarlo. Basándose en esas experiencias, el niño quiere que los que le engañan y degradan —como la criada impostora engaña a la princesa de esta historia— sean duramente castigados. Si no ocurre así, el niño cree que nadie lo protege seriamente y, cuanta mayor dureza se emplee contra las personas malvadas, más seguro se sentirá el niño.

Es importante señalar, en este caso, que es el propio impostor el que pronuncia su sentencia. Al igual que tomó la decisión de ocupar el lugar de la princesa, la criada escoge también la manera en que será destruida; ambos hechos son consecuencia de su perversidad, que le hace inventar un castigo enormemente cruel, el cual no le viene infligido, pues, desde el exterior. El mensaje que se nos transmite es que las malas intenciones conducen a la perdición de la persona malvada que las tiene. Al escoger dos caballos blancos, la impostora muestra su culpabilidad inconsciente por haber hecho matar a Falada. Al ser el caballo en el que una novia acudía a su boda, se puede suponer que era blanco, color que representa la pureza, por lo que parece adecuado que sean dos caballos blancos los que venguen a Falada. El niño capta todo esto a un nivel preconsciente.

Ya hemos hablado anteriormente de que el éxito en las tareas que el mundo externo nos plantea no es suficiente para solucionar las presiones internas. Por lo tanto, un niño requiere sugerencias sobre los otros esfuerzos que debe realizar. A un nivel superficial, podría parecer que la guardadora de gansos no hace nada para cambiar su destino y que sus problemas sólo se solucionan gracias a la intervención de fuerzas benévolas o de la casualidad que da lugar a que el rey descubra su secreto. No obstante, lo que el adulto puede ver como algo insignificante, el niño lo percibe, en cambio, como un logro considerable, puesto que él tampoco puede hacer mucho para modificar su destino, en un momento dado. El cuento de hadas sugiere que no son las grandes hazañas lo que cuenta, sino que debe producirse un desarrollo interno para que el héroe conquiste la verdadera autonomía. La independencia y la superación de la infancia exigen un desarrollo de la personalidad, no un progreso en una tarea determinada o una lucha constante con las dificultades externas.

Ya se ha discutido la manera en que «La guardadora de gansos» proyecta los dos aspectos de la situación edípica: la sensación de que un impostor ocupa el lugar que corresponde al niño y el reconocimiento posterior de que es él quien desea usurpar la posición que, en realidad, le corresponde a un progenitor. La historia saca también a colación los peligros que acarrea una dependencia infantil prolongada en exceso. La heroína, en un primer momento, transfiere su dependencia de la madre a la criada, y lo hace tal como se le indica, es decir, sin

reflexión alguna. De la misma manera que un niño no quiere abandonar su dependencia, la guardadora de gansos fracasa también al adaptarse a los cambios de situación: la historia nos dice que es este, precisamente, el fallo de su comportamiento. El aferrarse a la dependencia no la ayudará a conquistar una cualidad humana superior. Si se lanza al mundo —cosa que simboliza el hecho de que la princesa abandone su hogar para dirigirse a un reino lejano— debe llegar a ser independiente. Esta es la lección que la princesa aprende mientras cuida gansos.

El muchacho que la ayuda en su cuidado de los gansos trata de dominarla, como hizo la criada en el viaje a su nuevo hogar. Motivado únicamente por sus deseos, no toma en cuenta la autonomía de la princesa. Durante el camino que la alejaba de su casa, ella permitió que la doncella la obligara a coger su propia copa de oro. Más tarde cuando la princesa está sentada en el prado peinando su cabellera (las trenzas que, en el poema de Heine, «resplandecían... doradas»), el muchacho pretende coger un mechón de su pelo, apoderarse, por así decirlo, de una parte de su cuerpo. Pero esta vez no lo permite; ahora sabe cómo defenderse de él. Antes tenía demasiado miedo de la cólera de la criada como para enfrentarse a ella, pero ahora sabe que no debe consentir que el muchacho la domine por no ceder ante sus deseos. El énfasis que pone la historia en que la copa y el pelo de la muchacha eran de oro llama la atención del oyente en cuanto a la importancia de las reacciones *diferentes* que ella experimenta frente a situaciones similares.

Es precisamente la cólera que el muchacho siente cuando la guardadora de gansos se niega a obedecer sus órdenes lo que le lleva a quejarse ante el rey, y de ahí se llega rápidamente al desenlace de la historia. El punto culminante de la vida de la heroína es la afirmación que hace de sí misma al sentirse menospreciada por el chico. La princesa, que no se había atrevido a enfrentarse a la criada cuando se negó a obedecerla, ha aprendido lo que requiere el logro de la autonomía. Esto se confirma además por el hecho de *no* romper la promesa que su doncella le había hecho formular subrepticiamente. Se da cuenta de que no debería haberla pronunciado, pero, una vez lo ha hecho, debe cumplirla. No obstante, esto no evita el hecho de que confíe su secreto a un objeto, de la misma manera que un niño se siente liberado cuando expresa sus vivencias ante algún juguete. La chimenea, que representa las excelencias del hogar, es un objeto adecuado para confesar sus desventuras. En el relato de los Hermanos Grimm, la chimenea se convierte en un horno o una cocina que, siendo los lugares en que se prepara la comida, representan también una seguridad básica. Pero lo esencial es que, mediante la afirmación de su dignidad y de la inviolabilidad de su cuerpo —negativa de la

muchacha ante el deseo del chico— se llega a un final feliz. El personaje malvado sólo puede pensar en intentar ser —o parecer— alguien que, en realidad, es otra persona. La guardadora de gansos aprendió que es mucho más difícil ser uno mismo, pero sólo así conseguirá la plena autonomía y cambiará su destino.*

* Tanto para otras versiones de «La guardadora de gansos» como para más información sobre otras historias de los Hermanos Grimm, véase Bolte y Polivka, *op. cit.*

Fantasía, superación, huida y alivio

Los defectos de los cuentos de hadas modernos ponen en evidencia los elementos que se encuentran siempre en los cuentos de hadas tradicionales. Tolkien afirma que los aspectos imprescindibles en un cuento de hadas son fantasía, superación, huida y alivio; superación de un profundo desespero, huida de un enorme peligro y, sobre todo, alivio. Al hablar del final feliz, Tolkien acentúa el hecho de que es algo que debemos encontrar en todos los cuentos de hadas completos. Es un «"cambio" alegre y repentino... Por muy fantásticas o terribles que sean las aventuras, el niño, o la persona que las oye, toma aliento, su corazón se dispara y está a punto de llorar, cuando se produce el "cambio" final».[*]

Se comprende, pues, que cuando se pide a los niños que nombren los cuentos preferidos no hablen apenas de ningún relato moderno.[†] Muchos de estos cuentos nuevos tienen desenlaces tristes, que no consiguen proporcionar la huida y el alivio necesarios, después de los hechos temibles que se han producido a lo largo del cuento, para que el niño disponga de la fuerza suficiente al enfrentarse a sus desventuras. Si carece de estos finales alentadores, el niño, después de oír el relato, sentirá que no existe esperanza alguna de solucionar sus problemas.

En el cuento de hadas tradicional, el héroe encuentra su recompensa y el personaje malvado el castigo que merece, satisfaciendo, de este modo, la profunda sed de justicia del niño. ¿De qué otra manera podría éste tener la esperanza de que se le va a hacer justicia, si se siente, a menudo, tan injustamente tratado?, y ¿cómo podría convencerse, si no, de que debe ser bueno, cuando sufre la tentación de ceder a los impulsos asociales de sus deseos? Chesterton indicó que algunos niños con los que acudió a ver la obra de Maeterlinck, *El pájaro azul,* quedaron desilusionados «porque no acababa con un juicio final, y no se revelaba al héroe y a la heroína que el perro había sido fiel y el gato no. Esto sucede porque los niños

---

[*] Tolkien, *op. cit.*

[†] Mary J. Collier y Eugene L. Gaier, «Adult Reactions to Preferred Childhood Stories», *Child Development,* vol. 29 (1958).

son inocentes y aman la justicia, mientras que muchos de nosotros somos malvados y preferimos la compasión. »*

Podemos preguntarnos si la opinión de Chesterton acerca de la inocencia infantil es acertada pero, de todos modos, tiene mucha razón al indicar que el valor que la mente madura concede a la compasión frente a las injusticias desconcierta al niño. Además, para sentirse aliviado, es necesario no sólo que se haga justicia (compasión en el caso de oyentes adultos), sino que este alivio es, además, una de sus consecuencias.

El niño considera adecuado que el destino del personaje perverso sea, precisamente, el que él mismo deseaba para el héroe, como la bruja de «Hansel y Gretel» que deseaba cocinar a los niños y cae finalmente a las llamas, o como la impostora de «La guardadora de gansos» que propone y sufre su propio castigo. Para sentirse aliviado es necesario que se restablezca el orden correcto en el mundo, lo que significa que el personaje cruel debe ser castigado, es decir, que el mal debe ser eliminado del mundo del héroe, y así ya nada podrá impedir que éste viva feliz para siempre.

Se podría añadir un nuevo elemento a los cuatro que Tolkien enumera. La amenaza es, en mi opinión, algo muy importante en los cuentos de hadas, una amenaza a la existencia física o moral del héroe, al igual que la desdicha de la guardadora de gansos, que el niño experimenta como un problema de tipo moral. Si nos fijamos en ello, resulta sorprendente la manera en que el héroe del cuento acepta la amenaza sin reflexionar en absoluto; es, simplemente, algo que pasa. El hada mala lanza una maldición en «La bella durmiente», y nada puede impedir que se cumpla, aunque sea en su mínima expresión. Blancanieves no se sorprende de que la reina la persiga hasta la muerte con sus terribles celos, ni tampoco los enanitos que, sin embargo, aconsejan a Blancanieves que huya de su madrastra. No se plantea cuestión alguna sobre por qué la hechicera quiere arrancar a Nabiza del hogar paterno; es un hecho que la infeliz Nabiza acepta sin más. Encontramos algunas raras excepciones en el hecho de que una madrastra desee ayudar a sus hijas a expensas de la heroína, como en «Cenicienta»; no obstante, tampoco en este caso se nos dice por qué el padre de Cenicienta lo permite.

De todos modos, el héroe debe enfrentarse a graves peligros ya desde un principio. Y así es como el niño ve la vida, incluso aunque sus circunstancias actuales sean favorables en lo que se refiere al mundo externo. El pequeño cree

---

* Chesterton, *op. cit.*
Maurice Maeterlinck, The Blue Bird, Dodd Mead, Nueva York, 1911.

que su vida es una secuencia de períodos placenteros que, de repente, se ven interrumpidos de modo incomprensible, encontrándose envuelto en un gran peligro. Se sentía seguro, sin preocupación alguna, pero, en un instante, todo cambia y el mundo acogedor se transforma en una pesadilla, cosa que sucede cuando uno de los padres le exige algo o le amenaza de una manera que él considera completamente irracional. Un niño está convencido de que no hay nada que justifique este proceder; son cosas que pasan; es el destino inexorable. Entonces puede ser que el niño se deje vencer por la desesperación (como hacen algunos héroes de los cuentos de hadas, que se lamentan hasta que alguien acude en su ayuda y les indica lo que deben hacer para superar el peligro), o que intente escapar como Blancanieves: «La pobrecilla criatura se sentía desesperadamente sola en el bosque y tenía tanto miedo... que no sabía qué podía hacer.
Entonces empezó a correr por entre rocas y espinos».

Nada nos parece más terrible que la posibilidad de ser abandonados, de que nos dejen completamente solos. El psicoanálisis lo ha denominado —el temor más importante de toda persona— angustia de separación; y cuanto más pequeños somos, más acuciante es la ansiedad que sentimos al ser abandonados, puesto que el niño puede, incluso, morir si no recibe la protección y los cuidados suficientes. Así pues, el alivio más importante que se nos puede proporcionar es que nunca seremos abandonados. Hay una colección de cuentos turcos en los que los héroes se encuentran, una y otra vez, en situaciones increíbles, pero siempre consiguen huir o superar el peligro cuando encuentran un amigo. Por ejemplo, en un relato famoso, el héroe, llamado Iskender, provoca las iras de su madre, que obliga al padre a introducir a Iskender en una caja y a arrojarlo al océano. Un pájaro verde acude a salvarlo de este y de otros peligros cada vez más enormes. El pájaro hace renacer la confianza de Iskender en toda situación gracias a las palabras, «sabes que no serás abandonado».[*] Este es, pues, el alivio más importante, el que está implícito en el final más corriente de los cuentos de hadas, «y vivieron felices para siempre».

La felicidad, que es el alivio principal que el cuento nos puede proporcionar, tiene sentido a dos niveles. Por ejemplo, la unión permanente de un príncipe y una princesa simboliza la integración de los aspectos dispares de la personalidad —

---

[*] En lo referente a los cuentos de hadas turcos, especialmente la historia de Iskender, véase August Nitschke, *Die Bedrohung,* Ernst Klett, Stuttgart, 1972. Este libro comenta alguno de los diversos aspectos de los cuentos de hadas, sobre todo el hecho de que la amenaza sea parte integrante de la lucha por la autorrealización y, con ella, por la libertad; así como el papel del amigo benévolo.

psicoanalíticamente hablando, del ello, yo y super-yo— y el logro de una armonía de las tendencias, hasta entonces discordantes, de los principios masculino y femenino, como se discute en conexión con el final de «Cenicienta».

Desde el punto de vista ético, dicha unión es símbolo, a través del castigo y la eliminación del mal, de una unidad moral en el plano más elevado. Al mismo tiempo, simboliza que la angustia de separación se supera para siempre cuando se encuentra la pareja ideal, con la que se establece la relación personal más satisfactoria. Según el cuento de hadas de que se trate y del área de problemas psicológicos o el nivel de desarrollo al que la historia vaya dirigida, puede tomar formas diversas, aunque el sentido intrínseco sea básicamente el mismo.

Por ejemplo, los protagonistas de «Los dos hermanitos» no se separan durante la mayor parte de la historia; representan los aspectos animal y espiritual de nuestra personalidad, que tienen que llegar a separarse, aun estando bien integrados, para llegar a la felicidad humana. Sin embargo, la amenaza mayor se produce cuando la hermana se casa con el rey y es reemplazada por una impostora tras dar a luz un niño. La hermana regresa cada noche para cuidar del niño y de su hermano-ciervo. Su vuelta a la vida se describe como sigue: «El rey... se lanzó sobre ella y dijo: "No puedes ser más que mi amada esposa" a lo que ella respondió: "Sí, soy tu esposa", y en el mismo instante recobró la vida por la gracia de Dios». El alivio principal tiene que esperar hasta la absoluta desaparición del mal: «La bruja fue arrojada al fuego y se consumió hasta morir. Mientras se convertía en cenizas, el cervatillo recuperó su forma humana y los dos hermanitos vivieron juntos y felices para siempre». Así pues, el «desenlace feliz», el alivio final, consiste tanto en la integración de la personalidad como en el establecimiento de una relación permanente.

A nivel superficial, lo que sucede en «Hansel y Gretel» es muy distinto. Estos niños llegan a un estadio superior de desarrollo desde el momento en que la bruja es presa de las llamas hasta morir, lo cual está simbolizado por los tesoros que obtienen. En este caso, como ninguno de los dos está en edad de contraer matrimonio, la creación de relaciones humanas, que eviten la angustia de separación para siempre, no está representada aquí por el hecho de casarse, sino por el regreso feliz a casa del padre, donde —tras la muerte del otro personaje malvado, la madre— «se han esfumado todas las preocupaciones y pueden vivir juntos y felices para siempre».

Al compararlos con lo que estos finales alentadores, y que hacen justicia para todo el mundo, nos dicen acerca del desarrollo del héroe, los sufrimientos que éste padece en los cuentos de hadas modernos, aunque sean muy conmovedores,

parecen plantearse menos objetivos porque no conducen a la forma perfecta de existencia humana. (Por ingenuo que pueda parecer, el hecho de que el príncipe se case con la princesa y herede un reino, gobernándolo en paz y con la máxima felicidad, representa la forma más perfecta de la existencia para el niño, puesto que esto es todo lo que desea para sí mismo: gobernar su reino —su propia vida—con éxito y en paz, y estar unido a la pareja más idónea que no lo abandonará nunca).

El hecho de no poder experimentar la superación y el alivio es algo que sucede con excesiva frecuencia en la realidad, pero que no alienta al niño a enfrentarse a la vida con la constancia que le llevaría a un nivel superior de existencia. El alivio es la mayor contribución que un cuento de hadas puede ofrecer a un niño: la confianza de que, a pesar de todos los problemas por los que tiene que pasar (como el miedo al abandono por parte de los padres en «Hansel y Gretel»; los celos del progenitor en «Blancanieves» y de los hermanos en «Cenicienta»; la cólera devoradora del gigante en «Jack y las habichuelas mágicas»; la perversidad de los poderes malvados en «La bella durmiente»), no sólo conseguirá vencer, sino que las fuerzas del mal serán eliminadas y no amenazarán nunca más su bienestar espiritual.

Cualquier niño que haya oído un cuento en versión original, lo rechazará en su forma embellecida o simplificada. No le parecerá adecuado, por ejemplo, que las hermanastras de Cenicienta no sufran castigo alguno, y aún menos que ésta acabe por ayudarlas. Tal magnanimidad no impresiona al niño en absoluto, y no se dejará convencer por un padre que simplifique la historia haciendo que tanto justos como pecadores reciban su recompensa. El niño sabe lo que necesita oír. Un adulto, al leer la historia de Blancanieves a un niño de siete años, y deseoso de no perturbar la mente infantil, terminó el relato con la boda de Blancanieves. Entonces, el pequeño, que conocía perfectamente la historia, preguntó: «¿Y qué pasó con los zapatos que mataron a la reina perversa?». El niño siente que el mundo funciona perfectamente y que se puede sentir seguro en él únicamente si sabe que las personas malvadas encuentran siempre su castigo.

Esto no significa que el cuento de hadas no tome en cuenta la gran diferencia que hay entre la maldad como tal y las consecuencias desafortunadas de una conducta egoísta. «Nabiza» nos sirve de ejemplo. A pesar del hecho de que la hechicera obliga a Nabiza a vivir en un desierto «con grandes penas y miserias», no se la castiga por ello. La causa se hace evidente con el resto de acontecimientos de la historia. Nabiza toma el nombre de la palabra alemana «Rapunzel», que significa nabiza (una verdura europea utilizada en las ensaladas), y este nombre es la clave para comprender lo que sucede. La madre de Nabiza tiene el deseo irresistible de

comer las nabizas que crecen en el huerto de la hechicera, al estar embarazada de su hija. Convence a su marido para que entre en el jardín prohibido y consiga algunas nabizas. La segunda vez que lo intenta es atrapado por la hechicera, que amenaza con castigarle por su acción. Él se defiende aduciendo el deseo irresistible de su esposa, y entonces la hechicera, conmovida, le permite coger todas las nabizas que desee con la condición de que «deberás entregarme la criatura que tu esposa dé a luz. Estará bien conmigo y cuidaré de ella como si fuera su madre». El padre, al estar tan asustado, así se lo promete. Así pues, la hechicera pasa a ocuparse de Nabiza porque sus padres, primero, habían traspasado las puertas prohibidas de su huerto y, segundo, habían consentido en entregarle a Nabiza. Teniendo esto en cuenta, parece que la hechicera quería a la niña más que sus propios padres.

Todo va bien hasta que Nabiza cumple los doce años; es decir, se supone, hasta que llega a la madurez sexual. Entonces existe el peligro de que abandone a su madre adoptiva. Realmente es muy egoísta por parte de la hechicera el querer retener a Nabiza a toda costa encerrándola en la habitación inaccesible de una torre. Aunque es erróneo privar a Nabiza de su libertad, el deseo desesperado de la hechicera de no dejar escapar a Nabiza no parece un crimen grave a los ojos del niño, el cual desea, ardientemente, que sus padres lo retengan.

La hechicera visita a Nabiza en su torre trepando por sus trenzas, las mismas que le permiten establecer una relación con el príncipe. De esta manera se simboliza la transferencia de la relación con un progenitor a la persona amada. Nabiza debe saber lo importante que es ella para la hechicera madre-sustituta, puesto que en esta historia encontramos uno de los lapsus «freudianos» que se pueden ver raramente en los cuentos de hadas: Nabiza, culpable evidente de sus encuentros clandestinos con el príncipe, desvela su secreto al preguntarle a la hechicera: «¿Por qué me cuesta tanto subirte a la torre y, en cambio, al hijo del rey lo subo fácilmente?».

Incluso un niño sabe que no hay nada que enfurezca más a una persona que el amor traicionado, y Nabiza, aun pensando en su príncipe, sabía que la hechicera la amaba. A pesar de que el amor egoísta es erróneo y suele acabar mal, como en el caso de la hechicera, el niño puede comprender que si uno quiere a alguien en exclusiva, no desea que ninguna otra persona disfrute de ese amor ni le prive de él. Amar tan egoísta y absurdamente es algo erróneo pero no malvado. La hechicera no destruye al príncipe; todo lo que hace es disfrutar cuando él se ve privado de Nabiza al igual que *ella.* La tragedia del príncipe es el resultado de su propia acción: en su desesperación por la marcha de Nabiza, salta de la torre y los

espinos se le clavan en los ojos, dejándole ciego. Por haber actuado egoísta y absurdamente, la hechicera es derrotada, pero, al haber sido motivada por su gran amor hacia Nabiza y no por su perversidad, nada malo le sucede.

Ya he comentado el alivio que obtiene el niño al decirle, de manera simbólica, que posee en su propio cuerpo los medios para conseguir lo que desea, del mismo modo que el príncipe conquista a Nabiza gracias a sus trenzas. Se llega al final feliz por otro recurso del cuerpo de Nabiza: sus lágrimas curan los ojos de su amado y con esto conquistan, de nuevo, su reino.

«Nabiza» ilustra la fantasía, la huida, la superación y el alivio, aunque otros muchos cuentos nos podrían servir igualmente. La historia se desarrolla cuando un acontecimiento se ve equilibrado por otro, siguiéndose con un rigor geométrico y ético: la verdura (Nabiza) robada regresa a su lugar de origen. El egoísmo de la madre, que obliga al marido a apoderarse de la nabiza prohibida, se ve equilibrado por el egoísmo de la hechicera, que desea retener a Nabiza para ella. El elemento fantástico es el que proporciona el alivio final: el poder del cuerpo se exagera con las trenzas excesivamente largas, por las que se puede trepar a una torre, y por las lágrimas, que pueden devolver la vista. Pero, ¿qué fuente de superación tenemos más fiable que nuestro propio cuerpo?

Tanto Nabiza como el príncipe actúan de manera poco madura: él espía a la hechicera y escala la torre a sus espaldas, en lugar de dirigirse abiertamente a ella expresándole su amor por Nabiza. Y ésta miente al no contarle lo sucedido tras su lapsus revelador. Esta es la razón por la que el traslado de Nabiza desde la torre y el poder que la hechicera ejerce sobre ella no conducen directamente al final feliz. Tanto Nabiza como el príncipe deben pasar primero por un período de pruebas y dificultades, de evolución interna a través de la desgracia, como sucede con muchos héroes de otros cuentos de hadas.

El niño no es consciente de sus procesos internos y, por ello, se externalizan en el cuento y se representan por medio de acciones que encarnan luchas internas y externas. No obstante, se requiere una gran concentración para lograr el desarrollo personal. Esto se simboliza frecuentemente en los cuentos de hadas por los años dedicados a acciones bien planeadas que sugieren desarrollos internos y silenciosos. De esta manera, la huida física del niño del dominio de sus padres cuenta después con un período prolongado de superación, de conquista de la madurez.

En este relato, después del destierro de Nabiza en el desierto, llega el momento en que la madre sustituta no debe cuidar más de ella, así como tampoco deben hacerlo los padres del príncipe con su hijo. Ambos tienen que aprender ahora

a cuidar de sí mismos, incluso en las circunstancias más adversas. Su relativa inmadurez nos viene indicada por el hecho de que tienen que abandonar las esperanzas, puesto que no confiar en el futuro significa, en realidad, no confiar en uno mismo. Por esta razón, ni Nabiza ni el príncipe son capaces de buscarse mutuamente con decisión. Se nos dice que él «vagaba ciegamente por el bosque, no comía más que raíces y frutas y no hacía más que lamentarse y llorar porque había perdido a su amada». Tampoco se nos dice que Nabiza hiciera algo positivo; también ella vivía en la miseria y se quejaba y lamentaba constantemente de su destino. Sin embargo, debemos suponer que este período representaba un desarrollo para ambos, hasta encontrarse a sí mismos, es decir, una época de superación. Al final, ambos están preparados, no sólo para salvarse, sino también para hacerse felices mutuamente.

Contar cuentos de hadas

Para desarrollar al máximo sus cualidades de alivio, sus significados simbólicos y, por encima de todo, sus significados interpersonales, es preferible contar un cuento antes que leerlo. Sí así se hace, el lector debe vincularse emocionalmente, tanto con la historia como con el niño, sintonizando empáticamente con lo que la historia puede significar para el pequeño. Explicar cuentos es mejor que leerlos porque permite una mayor flexibilidad.

Ya hemos dicho antes que el cuento popular de hadas, como algo distinto a los cuentos inventados más recientemente, es el resultado de una historia a la que han dado forma varias clases de adultos tras contarla millones de veces a otros adultos y niños. Cada narrador, al contar la historia, le añadía sus propios elementos para que él mismo y los que le escuchaban, a quienes conocía bien, le encontraran un mayor significado. Cuando se le habla a un niño, el adulto responde a lo que capta en las reacciones infantiles. Por ello, el narrador permitía que su comprensión inconsciente de lo que el relato significaba se viera influida por la del niño. Otros narradores fueron adaptando el cuento de acuerdo con las preguntas que el niño hacía y con el placer y el temor que expresaba abiertamente o que indicaba, por la manera en que reaccionaba frente al adulto. El contar una historia al pie de la letra le priva de gran parte de su valor. El hecho de contar un cuento a un niño debe convertirse, para alcanzar la máxima efectividad, en un acontecimiento interpersonal, al que configuran los que participan en él.

No obstante, se da también la posibilidad de que esto implique algunas desventajas. Un padre que no esté de acuerdo con su hijo o que se deje influir excesivamente por lo que ocurre en su propio inconsciente puede contar los cuentos basándose en sus necesidades y no en las del niño. Pero incluso en este caso no está todo perdido, puesto que el pequeño entenderá mejor las motivaciones de su padre y, sin duda, el hecho de comprender las razones de las personas más importantes para él resulta muy interesante y de gran valor para el niño.

Encontramos un ejemplo en el caso de un padre que estaba a punto de abandonar a su mujer, mucho más preparada que él, y a su hijo de cinco años, a

los que no había conseguido proteger durante un cierto tiempo. Tenía miedo de que, en su ausencia, el niño cayera exclusivamente bajo el poder de su esposa, a la que consideraba una mujer muy dominante. Una noche, el pequeño pidió a su padre que le contara un cuento antes de dormirse. El padre escogió «Hansel y Gretel», y cuando la narración llegó al punto en que la bruja había puesto a Hansel en una jaula y lo estaba alimentando para comérselo, el padre empezó a bostezar, dijo que estaba demasiado cansado para continuar y se fue a la cama dejando al chico sin más. De esta manera, Hansel quedó en poder de la bruja devoradora sin ninguna ayuda, de la misma manera que el padre pensaba que estaba a punto de dejar a su hijo en poder de su esposa dominante.

Aunque sólo tenía cinco años, el muchacho comprendió que su padre estaba convencido de que su madre era una persona amenazadora y que estaba a punto de abandonarlo pero que, sin embargo, no veía la manera de protegerlo o de salvarlo. Durante la noche angustiosa que pasó, se dio cuenta de que no había esperanza alguna de que su padre se ocupara de él, por lo que él mismo debía aclarar la situación que se le presentaba con su madre. A la mañana siguiente le contó a ésta lo que había sucedido y añadió, de modo espontáneo, que incluso, aunque su padre no estuviera en casa, él sabía que su madre se haría siempre cargo de él.

Afortunadamente, el niño no sólo sabe cómo enfrentarse a las distorsiones que sus padres llevan a cabo en los cuentos, sino que, además, posee sus propios métodos para utilizar los elementos de la historia que van en contra de sus necesidades emocionales. Puede hacerlo, o bien modificando la historia por completo y recordándola de manera diferente a la versión original, o bien añadiéndole algunos detalles. El modo fantástico en que se desarrollan las historias impulsa estos cambios espontáneos; los cuentos que niegan la parte irracional que hay en nosotros no permiten efectuar, tan fácilmente, estas variaciones. Resulta fascinante contemplar los cambios que, incluso los cuentos más famosos, sufren en las mentes de los individuos, a pesar de que los hechos que en ellos se desarrollan son conocidos por todo el mundo.

Un muchacho cambió la historia de Hansel y Gretel, de manera que la bruja encerró a Gretel en una jaula y era Hansel a quien se le ocurrió la idea de usar un hueso para engañar a la bruja, el que la arrojó a las llamas y el que liberó a Gretel. Veamos ahora un ejemplo de distorsiones llevadas a cabo para conformar los cuentos a las tendencias femeninas individuales: una muchacha recordaba el cuento de «Hansel y Gretel» con la variante de que era el padre el que quería echar a sus hijos de casa, a pesar de los esfuerzos de su mujer por evitarlo y de que,

finalmente, era el padre quien realizaba la despiadada acción a espaldas de la madre.

Una joven mujer recordaba el cuento de «Hansel y Gretel» como una descripción de la dependencia de Gretel respecto a su hermano mayor y se quejaba de su carácter «chauvinista masculino». Por lo que podía recordar del relato —y, según ella, de un modo muy vivo—, era Hansel el que conseguía escapar por sus propios medios y el que empujaba a la bruja a las llamas y salvaba a Gretel. Al volver a leer la historia, se sorprendió de cómo su memoria la había distorsionado y se dio cuenta de que, durante toda su infancia, ella había disfrutado de una completa dependencia respecto a un hermano algo mayor y «no deseaba aceptar mis propias capacidades y la responsabilidad que se deriva de una toma de conciencia». Había, además, otra razón por la que esta distorsión se acentuó en la adolescencia. Mientras su hermano estaba de viaje, su madre murió y ella tuvo que encargarse de todo lo referente a la incineración. Así pues, incluso al volver a leer el cuento siendo ya adulta, sintió repulsión por la idea de que fuera Gretel la responsable de lanzar la bruja a las llamas, puesto que le recordaba la incineración de su propia madre. A nivel inconsciente había comprendido perfectamente la historia, en especial el hecho de que la bruja representaba a la madre malvada, frente a la que todos experimentamos sentimientos negativos que nos hacen sentir culpables. Otra muchacha recordaba con todos los detalles que Cenicienta había podido ir al baile gracias a su padre, a pesar de las objeciones de la madrastra.

Ya he indicado antes que, para aprovechar al máximo sus posibilidades, el hecho de contar un cuento de hadas debería ser un acontecimiento interpersonal en que el adulto y el niño deberían participar por igual, cosa que no sucede cuando se lee una historia. Un episodio de la infancia de Goethe nos puede servir de ejemplo.

Mucho antes de que Freud hablara del ello y del super-yo, Goethe adivinó, gracias a su experiencia, que existían estos grandes bloques que forman la personalidad. Afortunadamente para él, cada uno de ellos estaba representado en su vida por uno de los padres. «De mi padre recibí la paciencia y la seriedad en todas las actividades a realizar; de mi madre, el placer de disfrutar de la vida y el gusto por la fantasía.»* Goethe sabía que para poder gozar de la vida, para hacer agradable el trabajo más arduo, es necesaria una existencia llena de fantasías. El

---

* Vom Vater hab'ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Von Mütterchen die Forhnatur
Und Lust zu fabulieren.

Goethe, *Zahme Xenien,* VI.

relato de cómo Goethe llegó a conseguirlo, a través de los cuentos que su madre le contaba, nos sirve de ejemplo para ilustrar el modo en que deben contarse dichas historias y en que éstas tienen que unir a padres e hijos, desempeñando cada uno de ellos su papel correspondiente. La madre de Goethe contaba al llegar a la vejez:

«Yo le presentaba el aire, el fuego, el agua y la tierra como hermosas princesas y todas las cosas naturales adquirían un significado más profundo», recordaba. «Inventábamos caminos entre las estrellas y personas muy sabias con las que podíamos encontrarnos... Él me contemplaba extasiado; y si el destino de uno de sus personajes favoritos no era el que él deseaba, yo percibía el malhumor que expresaba su rostro, los esfuerzos que tenía que hacer para no echarse a llorar. A veces me interrumpía y me decía: "Mamá, la princesa *no* se casará con el sastrecillo pobre, aunque él mate al gigante", y entonces yo interrumpía el relato y posponía la catástrofe para otro día. De esta manera, mi imaginación era sustituida, a menudo, por la suya; y cuando a la mañana siguiente yo arreglaba la narración de acuerdo con sus sugerencias y le decía, "lo adivinaste, así es como sucedió", se emocionaba y casi se podía ver cómo palpitaba su corazón.»*

No todos los padres pueden inventar historias como la madre de Goethe, que se hizo famosa, precisamente, por los cuentos que relataba. Contaba las historias de acuerdo con lo que sus oyentes sentían internamente que iba a suceder, y, según creo, es así como hay que hacerlo. Por desgracia, a muchos padres de nuestra época no se les explicó ni un solo cuento durante su infancia; y, al haberse visto privados del placer intenso, y del enriquecimiento de la vida interna que estas historias representan para el niño, ni siquiera los mejores de estos padres pueden dar espontáneamente a sus hijos lo que a ellos mismos les faltó. En este caso, una comprensión intelectual de lo significativo que un cuento de hadas puede llegar a ser para un niño, y del porqué, debe sustituir a la empatía directa basada en los recuerdos de la propia infancia.

En este caso, cuando hablamos de comprensión intelectual del significado de un cuento de hadas, debemos recalcar que no se trata en absoluto de contar cuentos con intenciones didácticas. Si en algunos momentos de esta obra se afirma que un cuento de hadas ayuda al niño a comprenderse mejor a sí mismo, a encontrar soluciones a los problemas que lo abruman, etc., esto debe considerarse siempre bajo un punto de vista metafórico. El hecho de que contar un cuento permita al niño alcanzar estos objetivos no era la intención consciente ni de

* El modo en que la madre de Goethe contaba cuentos a su hijo se describe en Bettina von Arnim en *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde,* Diederichs, Jena, 1906.

los que, en tiempos remotos, inventaron la historia ni de los que, al contarla una y otra vez, la traspasaron de generación en generación. El propósito del relato de un cuento debe ser el de la madre de Goethe: una experiencia compartida en cuanto a la satisfacción que el cuento proporciona, aunque ésta pueda ser muy ser muy distinta para el adulto que para el niño. Mientras que el niño disfruta de la fantasía, el adulto puede obtener su placer a partir del goce del niño; mientras que el niño está muy contento porque ahora se entiende mejor a sí mismo, el deleite del adulto al contar la historia puede provenir del trauma repentino que sufre el niño al reconocer sus sentimientos.

Un cuento de hadas es, ante todo, una obra de arte; Goethe escribe lo siguiente en el prólogo de *Fausto:* «El que ofrece muchas cosas siempre ofrecerá algunas de ellas a varias personas al mismo tiempo».[*] Esto implica que cualquier intento deliberado de ofrecer algo concreto a una persona en particular no puede ser nunca el objetivo de una obra de arte. El escuchar un cuento de hadas y tomar las imágenes que éste nos presenta puede compararse con arrojar unas cuantas semillas, de las que sólo unas pocas darán fruto en la mente infantil. Algunas de estas semillas trabajarán en la parte consciente de la mente, mientras que otras estimularán algunos procesos inconscientes. Habrá otras, en cambio, que necesitarán permanecer en reposo durante algún tiempo, hasta que la mente del niño alcance el nivel adecuado para que germinen, y habrá algunas, por último, que nunca echarán raíces. Sin embargo, las semillas que se han esparcido en el terreno adecuado darán lugar a hermosas flores y a sólidos árboles —es decir, darán validez a importantes sentimientos, provocarán percepciones internas, alimentarán esperanzas y eliminarán ansiedades— y, al hacerlo, enriquecerán la vida del niño en un momento determinado y para siempre. El contar un cuento con un objetivo dado, distinto de este enriquecimiento de la experiencia infantil, convierte al cuento de hadas en un relato admonitorio, en una fábula o en alguna experiencia didáctica que, en el mejor de los casos, se dirige a la mente consciente del niño, mientras que el alcanzar directamente el inconsciente infantil debe ser otro de los grandes valores de este tipo de literatura.

Si un padre cuenta cuentos a su hijo con el espíritu adecuado —es decir, con los sentimientos que él mismo evoca al recordar lo que el relato significó para él en su infancia, y a través del significado diferente que tiene en la actualidad; y con sensibilidad acerca de las razones por las que el niño puede obtener también un cierto significado personal cuando oye la narración—, el niño, al escucharle, se

---

[*] «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen», Goethe, *Faust.*

sentirá comprendido en sus deseos más tiernos, sus anhelos más ardientes, sus angustias y sentimientos de impotencia más graves, así como en sus esperanzas más elevadas. Puesto que lo que el padre cuenta consigue, de alguna manera, informarle acerca de lo que sucede en los aspectos más oscuros e irracionales de su mente, le muestra que no está solo en su vida de fantasía, que la comparte con la persona que más quiere y necesita. En condiciones tan favorables, los cuentos de hadas ofrecen sugerencias sutiles sobre cómo utilizar, de manera constructiva, estas experiencias internas. El cuento de hadas transmite al niño una comprensión intuitiva e inconsciente de su propia naturaleza y de lo que puede ser su futuro si llega a desarrollar sus potenciales positivos. Capta, gracias a los cuentos, que ser una persona de este mundo significa tener que aceptar difíciles pruebas, pero también pasar por maravillosas aventuras.

Nunca se deben «explicar» al niño los significados de los cuentos. Sin embargo, es importante que el narrador comprenda el mensaje que el cuento transmite a la mente preconsciente del niño. La comprensión de los diversos niveles de significado del cuento por parte del narrador hace posible que el niño extraiga del relato la clave para entenderse mejor a sí mismo. Se aumenta, así, la sensibilidad del adulto para seleccionar los cuentos más apropiados al estadio de desarrollo del niño y a las dificultades psicológicas a las que se enfrenta en un momento dado.

Los cuentos de hadas describen los estados internos de la mente mediante imágenes y acciones. Como un niño reconoce la tristeza y la pena cuando una persona llora, el cuento no necesita nada más para expresar que alguien se siente afligido. Cuando muere la madre de Cenicienta, no se nos dice que ésta estuviera triste o que se lamentara por la pérdida y se sintiera sola, abandonada o desesperada, sino, simplemente, que «iba todos los días a llorar sobre la tumba de su madre».

En los cuentos de hadas, los procesos internos se traducen en imágenes visuales. Cuando el héroe se enfrenta a difíciles problemas internos que parecen no tener solución, no se describe su estado psicológico; el cuento de hadas nos lo presenta perdido en un bosque frondoso e impenetrable, sin saber qué dirección tomar, desesperado por no encontrar el camino de vuelta a casa. Nadie que haya oído alguna vez un cuento podrá olvidar la imagen y la sensación de estar perdido en un bosque oscuro y frondoso.

Desgraciadamente, algunas personas rechazan los cuentos, en la actualidad, porque los analizan a niveles totalmente equivocados. Si uno toma estas historias como descripciones de la realidad, resultan ser horribles en todos los

aspectos: crueles, sádicas y todo lo que se quiera. Pero, como símbolos de problemas o hechos psicológicos, estos relatos tienen mucho de auténticos.

Por ello, el que un cuento no surta ningún efecto, o que, por el contrario, sea muy valorado, depende en gran parte de lo que el narrador siente respecto al relato. La abuela adorable que cuenta un cuento a un niño que, sentado en su regazo, la escucha embobado, comunica algo muy distinto de un padre que, aburrido por la historia, la lee a un grupo de niños de edades diferentes, únicamente como un deber. El sentido de participación activa que un adulto experimenta al contar una historia contribuye de manera vital, y enriquece muchísimo, a la experiencia que el niño extrae de ella. Ayuda a afirmar su personalidad a través de una experiencia concreta compartida con otro ser humano, que, a pesar de ser adulto, puede apreciar los sentimientos y reacciones del niño.

Fracasamos con el niño si, al contar la historia, la angustia de la rivalidad fraterna no se refleja en nosotros, así como tampoco la sensación desesperada de rechazo que el niño experimenta cuando se da cuenta de que no se le valora lo suficiente; su complejo de inferioridad cuando su cuerpo le falla; su sensación de impotencia cuando él o los demás esperan realizar tareas que parecen imposibles; su angustia ante los aspectos «irracionales» del sexo; y la manera en que todo ello y mucho más puede superarse. Ni siquiera le proporcionamos la convicción de que después de todos sus esfuerzos le espera un maravilloso futuro, y hemos de tener en cuenta que sólo esta sensación puede darle la fuerza necesaria para desarrollarse sin problemas, con seguridad, confianza en sí mismo y autorrespeto.

Segunda parte

En el país de las hadas

«Hansel y Gretel»

«Hansel y Gretel» comienza de manera harto realista. Los padres son pobres y se preocupan de cómo podrán cuidar de sus hijos. Una noche comentan su problema y cómo solucionarlo. Incluso si lo examinamos a este nivel superficial, el cuento de hadas popular aporta una verdad importante, aunque desagradable: la pobreza y las privaciones no mejoran el carácter del hombre, sino que lo hacen más egoísta, menos sensible a los sufrimientos de los demás y, así pues, inclinado a actuar de modo perverso.

El cuento expresa mediante palabras y acciones lo que ocurre en la mente del niño. En los mismos términos que la angustia que los domina, Hansel y Gretel creen que sus padres están tramando un plan para abandonarlos. Un niño pequeño, que se despierta con hambre en medio de la oscuridad de la noche, se siente amenazado por un rechazo y un abandono totales, que experimenta en forma de temor a morir de hambre. Al proyectar su angustia interna en los que temen que van a abandonarlos, Hansel y Gretel se convencen de que sus padres planean dejarlos morir de inanición. De acuerdo con las fantasías ansiosas de los niños, la historia nos dice que hasta entonces los padres habían podido alimentar a sus hijos, pero que ahora pasan por un momento crítico.

La madre representa la fuente de alimento para el niño, por lo que éste cree que es ella la que lo abandona, dejándolo en medio de un desierto. La angustia y la gran decepción que el niño experimenta al darse cuenta de que la madre ya no quiere satisfacer sus necesidades orales le lleva a creer que, de repente, la madre se ha convertido en un ser poco cariñoso, egoísta y despreciativo. Los niños intentan volver a su casa después de ser abandonados, puesto que saben perfectamente que necesitan a sus padres. En efecto, Hansel consigue encontrar el camino de vuelta desde el bosque la primera vez que los dejan allí. Antes de que un niño se atreva a embarcarse en el viaje que lo llevará a conocerse a sí mismo, a ser una persona independiente capaz de enfrentarse al mundo, sólo podrá tener iniciativas intentando volver a la pasividad, a la seguridad de que obtendrá una gratificación siendo eternamente dependiente. «Hansel y

Gretel» nos muestra que este comportamiento, a largo plazo, no da buenos resultados.

El hecho de que los pequeños consigan volver sanos y salvos a casa no resuelve nada. Su esfuerzo por continuar viviendo como antes, como si nada hubiera sucedido, no les conduce a ninguna parte. Siguen las frustraciones y la madre planea, cada vez con mayor astucia, cómo deshacerse de sus hijos.

Podemos entender, por deducción, lo que la historia nos dice acerca de las funestas consecuencias del intento de enfrentarse a los problemas por medio de la regresión y la negación, que disminuyen, precisamente, la capacidad de solucionarlos. Al encontrarse en el bosque por primera vez, Hansel agudiza al máximo su ingenio al arrojar piedrecitas que señalan el camino de vuelta. En cambio, la segunda vez, es incapaz de hacer un buen uso de su inteligencia, ya que, viviendo junto al bosque, debería haber pensado que los pájaros se comerían las migas de pan. En lugar de hacer esto, Hansel hubiera tenido que fijarse en las señales del camino para encontrar después la salida del bosque. Pero, al insistir en una negación y regresión —la vuelta a casa—, Hansel ha perdido gran parte de sus iniciativas y de su capacidad para pensar con lucidez. El miedo a morir de hambre le obsesiona y, por eso, sólo puede pensar en la comida como solución a todas sus dificultades. En este caso, el pan representa la comida en general, la «salvación» del hombre, imagen que Hansel toma al pie de la letra debido a la angustia que experimenta. Esto nos demuestra cómo la fijación a niveles primarios de desarrollo, en los que nos encontramos cuando tenemos miedo a algo, puede llegar a limitar nuestra satisfacción.

La historia de «Hansel y Gretel» encarna las ansiedades y tareas de aprendizaje del niño, que debe superar y sublimar sus deseos de destrucción más primitivos. El pequeño debe aprender que, si no se libera de ellos, sus padres o la sociedad le obligarán a hacerlo en contra de su voluntad, tan pronto como la madre haya dejado de criarlo, en el momento que ella crea oportuno. Este cuento expresa de manera simbólica tales experiencias internas, directamente vinculadas a la madre. Así pues, el padre, a lo largo de toda la historia, sigue siendo un personaje gris e inepto, puesto que aparece en los primeros años de vida del niño, que es la época en que el lugar principal corresponde a la madre, tanto en sus aspectos benévolos como en los que para el niño son más amenazantes.

Al no saber encontrar, en la realidad, una solución a su problema, puesto que la confianza en que la comida los salvaría (migas de pan para marcar el camino) les ha fallado, Hansel y Gretel dan rienda suelta a su regresión oral.
La casita de turrón representa una existencia basada en las satisfacciones más

primitivas. Arrastrados por sus impulsos incontrolables, los niños no piensan más que en destruir lo que les hubiera podido dar cobijo y seguridad, a pesar de que el hecho de que los pájaros se comieran las migas de pan debería haberles advertido de que no tenían que comer nada más.

Al engullir el tejado y la ventana de la casita de turrón, los niños demuestran que están dispuestos a comerse a alguien además de la casa. Hansel y Gretel habían proyectado en sus padres ese temor a ser devorados, como causa de su abandono. A pesar de la voz que les pregunta en tono amenazante, «¿quién está mordisqueando mi casita?», los pequeños se mienten a sí mismos, culpan al viento de lo que sucede y «siguen comiendo tranquilamente».

La casita de turrón es una imagen que nadie puede olvidar, ni tampoco su increíble atractivo y el terrible riesgo que se corre si uno cae en la tentación de comérsela. El niño reconoce que, al igual que Hansel y Gretel, le gustaría comerse la casita de turrón, sin preocuparse de los posibles peligros. La casa representa la voracidad oral y lo atrayente que ésta resulta. El cuento de hadas es la primera fuente en la que el niño aprende a leer en su mente, gracias al lenguaje de las imágenes, el único que le permite llegar a una buena comprensión antes de alcanzar la madurez intelectual. El niño necesita poseer este lenguaje y tiene que aprender a usarlo de manera plenamente responsable si quiere llegar a ser dueño y señor de su propio espíritu.

El contenido preconsciente de las imágenes del cuento de hadas es mucho más rico que lo que se indica en los siguientes ejemplos: en los sueños, así como en las fantasías o en la imaginación infantil, una casa, vista como el lugar en que vivimos, puede simbolizar el cuerpo, normalmente el de la madre que, en efecto, alimenta al bebé con su cuerpo. Por consiguiente, la casa que Hansel y Gretel devoran feliz y despreocupadamente representa, en el inconsciente, a la madre buena que ofrece su cuerpo como fuente de alimento. Es la madre original que todo lo da y a la que todo niño espera encontrar de nuevo en algún lugar del mundo, cuando su propia madre empieza a imponerle exigencias y limitaciones. Esta es la razón por la que, arrastrados por sus esperanzas, Hansel y Gretel no prestan atención a la voz que les pregunta qué están comiendo; es la externalización de la voz de la conciencia. Impulsados por su voracidad y embaucados por los placeres de la satisfacción oral, que parece eliminar la angustia oral anterior, los niños «creyeron que estaban en la gloria».

No obstante, por lo que nos dice la historia, el ceder a esta glotonería ilimitada puede llevar a la destrucción. La regresión al estado primario «ideal» —cuando se vivía simbólicamente unido al pecho de la madre— da al traste con toda

individuación e independencia. Incluso pone en peligro la propia existencia, como vemos por las inclinaciones devoradoras encarnadas en el personaje de la bruja.

La bruja, que es una personificación de los aspectos destructivos de la oralidad, está tan dispuesta a devorar a los niños como ellos a destruir la casita de turrón. Cuando éstos ceden a los impulsos incontrolados del ello, simbolizados por su voracidad ilimitada, corren el riesgo de ser destruidos. Los niños se comen únicamente la representación simbólica de la madre, mientras que la bruja pretende devorarlos a ellos. Esto constituye una valiosa lección para el que escucha el relato: el utilizar símbolos es menos peligroso que hacerlo con cosas reales. El hecho de que sea la bruja la que pague todas las culpas está justificado también a otro nivel: los niños, que tienen escasa experiencia y están todavía a medio camino del autocontrol, no pueden medirse con el mismo patrón que los adultos, quienes se supone que pueden reprimir mejor sus deseos instintivos. Así pues, el castigo de la bruja está tan justificado como la salvación de los niños.

Los planes malvados de la bruja obligan, finalmente, a que los niños se den cuenta de los peligros que acarrea la dependencia y la voracidad oral limitada. Para sobrevivir, deben tomar la iniciativa y ser conscientes de que su único recurso se basa en llevar a cabo planes y acciones inteligentes. Tienen que dejar de estar sometidos a las presiones del ello para actuar de acuerdo con el yo. Una conducta dirigida a un objetivo determinado, y basada en una visión correcta de la situación en que se encuentran, debe sustituir a las fantasías de satisfacción de los deseos: el cambio del hueso por el dedo que lleva a la bruja a caer en las llamas.

El camino hacia un nivel superior de desarrollo se abre únicamente cuando se reconocen los peligros inherentes a la fijación en una oralidad primitiva y en sus tendencias destructivas. Entonces resulta que la madre buena estaba escondida en el fondo de la mala y destructora, puesto que hay tesoros que tienen que conquistarse: los niños heredan las joyas de la bruja, que adquieren valor para ellos cuando vuelven a casa, es decir, cuando se encuentran de nuevo con el padre bueno. Esto indica que cuando los niños superan la angustia oral y dejan de depender exclusivamente de la satisfacción oral para tener una seguridad, pueden liberarse también de la imagen de la madre malvada —la bruja— y volver a descubrir los padres buenos, cuyo sentido común —las joyas compartidas— beneficia a todos por igual.

Al oír repetidamente la historia de «Hansel y Gretel», ni un solo niño deja de darse cuenta del hecho de que los pájaros se comen las migas de pan y, así, evitan que los pequeños vuelvan a casa sin vivir primero su gran aventura. Resulta

ser también un pájaro el que guía después a Hansel y Gretel hasta la casita de turrón, y gracias a otro consiguen volver a casa. Esto hace que el niño —cuya opinión acerca de los animales difiere de la de los adultos— piense: estos pájaros deben tener un objetivo determinado, de otro modo no hubieran impedido primero que Hansel y Gretel encontraran el camino de vuelta, no les hubieran conducido después hasta la bruja ni, finalmente, les hubiesen guiado hasta casa.

Es evidente que, puesto que todo acaba bien, los pájaros debían saber que era preferible que Hansel y Gretel no encontraran directamente el camino de salida del bosque, sino que tenían que arriesgarse y enfrentarse a los peligros del mundo. Como consecuencia del encuentro con la bruja, no sólo los niños sino también los padres viven mucho más felices desde entonces y para siempre. Los distintos pájaros ofrecen una clave para encontrar el sendero que los niños deben seguir para ganar la recompensa final.

Tras familiarizarse con Hansel y Gretel, la mayoría de los niños comprende, al menos a nivel inconsciente, que lo que sucede en el hogar paterno y en casa de la bruja no son más que aspectos separados de una misma experiencia total. En un principio, la bruja representa la madre totalmente gratificadora: «Los cogió a ambos de la mano y los llevó al interior de su casita. Entonces les dio gran cantidad de comida, leche y tortas con azúcar, manzanas y avellanas. Después les ofreció dos camitas con sábanas limpias y blancas, en las que Hansel y Gretel se acostaron y creyeron que estaban en la gloria». Pero a la mañana siguiente despertaron de estos sueños de felicidad. «La anciana había fingido ser muy buena, pero, en realidad, era una bruja malvada...»

Así es como el niño se siente cuando se ve destruido por los sentimientos ambivalentes, frustraciones y ansiedades del período edípico, así como por la decepción y la cólera que había experimentado antes al comprobar que su madre ya no satisface sus necesidades y deseos como él quería. Completamente trastornado porque la madre no está a su servicio incondicionalmente, sino que le pone exigencias y se dedica cada vez más a sus propios intereses, el niño —algo que no había querido reconocer hasta entonces— imagina que la madre, tras haberlo alimentado y haber creado un mundo de felicidad oral, no ha hecho más que engañarlo, como la bruja del cuento.

Así pues, el hogar paterno «junto a un frondoso bosque» y la casa de la bruja, que se encuentra en la espesura del mismo, no son, a nivel inconsciente, más que dos aspectos de la casa paterna: el gratificador y el frustrante.

El niño que valora por sí solo los detalles de «Hansel y Gretel» encuentra significado en el modo en que éste empieza. El hecho de que el hogar paterno esté

situado al borde del bosque, donde todo puede ocurrir, indica que lo que sigue es consecuencia de este comienzo. Esta es la manera en que el cuento expresa pensamientos: mediante imágenes que impresionan y que llevan al niño a utilizar su propia fantasía para extraer un significado más profundo.

Ya se ha hablado antes de cómo el comportamiento de los pájaros muestra que toda la aventura se desarrolla en bien de los niños. Desde los primeros tiempos de la era cristiana, la paloma blanca ha sido el símbolo de fuerzas superiores positivas. Hansel se detiene a mirar una paloma blanca posada en el tejado de la casa de sus padres para decirle adiós. Más tarde, un pájaro blanco como la nieve, que canta deliciosamente, les conduce hasta la casita de turrón y se posa en el tejado, indicándoles el lugar al que deben dirigirse. Y aún se requiere otro pájaro blanco para guiar a los niños de vuelta a la seguridad: el camino a casa está bloqueado por un «enorme lago», que sólo pueden atravesar con la ayuda de un cisne blanco.

Los niños no se habían encontrado con ninguna extensión de agua en el camino de ida. El hecho de tener que superar este obstáculo a la vuelta simboliza una transición y un nuevo principio a un nivel superior de existencia (como en el bautismo). Hasta el momento de cruzar el lago, los pequeños no se habían separado nunca. El niño en edad escolar debe llegar a ser consciente de su singularidad personal, de su individualidad, lo que significa que ya no podrá compartirlo todo con los demás; tendrá que vivir, hasta cierto punto, por sí solo y avanzar gracias a sus propias fuerzas. Esto viene expresado simbólicamente por el hecho de que los niños no pueden permanecer juntos al atravesar el lago. Cuando llegan allí, Hansel no ve la manera de pasar a la otra orilla; pero Gretel advierte a un cisne blanco y le pide ayuda. Hansel se sienta en la cola, indicando a su hermana que haga lo propio, pero ésta intuye que algo saldrá mal. Tienen que pasar por separado y así lo hacen.

La experiencia de los niños en la casa de la bruja les ha librado de sus fijaciones orales y, después de cruzar el lago, llegan a la otra orilla con una mayor madurez, listos para confiar en su propia inteligencia e iniciativa que les lleva a solucionar los problemas que la vida les presente. Mientras eran niños dependientes, habían resultado una carga para los padres, pero ahora serán su ayuda, puesto que traen los tesoros que han conquistado. Éstos representan la independencia, de pensamiento y acción, que los pequeños acaban por alcanzar, una nueva confianza en sí mismos que es lo contrario de la dependencia pasiva que los caracterizaba cuando fueron abandonados en el bosque.

Los personajes femeninos —la madrastra y la bruja— constituyen, en esta historia, las fuerzas enemigas. La importancia de Gretel en la salvación de los dos hermanos asegura al niño que un personaje femenino puede salvar, además de destruir. Probablemente es aún más importante el hecho de que sea Hansel el primero que encuentre una solución, para acabar siendo Gretel la que lo libera, lo que demuestra que, cuando los niños van creciendo, tienen que confiar cada vez más en sus compañeros para encontrar ayuda y comprensión mutuas. Esta idea refuerza el objetivo principal de la historia, que es una advertencia en contra de la regresión y un estímulo hacia un nivel superior de existencia psicológica e intelectual.

«Hansel y Gretel» termina cuando los héroes vuelven a la casa en la que vivían al principio y en la que ahora encuentran la felicidad. Esto es correcto, desde el punto de vista psicológico, porque un niño, impulsado a correr aventuras debido a sus problemas orales o edípicos, no puede esperar encontrar la felicidad fuera del hogar. Para que su desarrollo no sufra retrasos, tiene que solucionar estas dificultades mientras todavía depende de sus padres. Sólo mediante una relación satisfactoria con ellos podrá el niño madurar y alcanzar con éxito la adolescencia.

Después de superar los problemas edípicos, de dominar las angustias orales, de sublimar los deseos que no pueden satisfacerse en la realidad, y de aprender que el pensamiento lleno de deseos tiene que sustituirse por una acción inteligente, el niño está listo para vivir feliz de nuevo con sus padres. Esto queda simbolizado en este cuento por los tesoros que Hansel y Gretel llevan a casa para compartir con su padre. Antes que esperar que todo lo bueno provenga de los padres, un muchacho necesita ser capaz de contribuir en algo al bienestar emocional de él mismo y de su familia.

«Hansel y Gretel» comienza con las preocupaciones de una familia pobre de leñadores, incapaz de encontrar los medios para vivir, y termina a un nivel de igual sencillez. Aunque la historia nos dice que los niños llevan a casa un montón de perlas y de piedras preciosas, nada indica que su manera de vivir cambie en ningún aspecto. Esto acentúa la naturaleza simbólica de estas joyas. El cuento termina: «Entonces se solucionaron todos sus problemas y vivieron felices para siempre. Mi cuento se ha acabado; por ahí corre un ratón, el que lo atrape puede hacerse un gran sombrero con su piel». Nada ha cambiado al final de «Hansel y Gretel» más que las actitudes internas; o, mejor dicho, todo ha cambiado porque han cambiado las actitudes internas. Los niños ya no se sentirán expulsados, abandonados y perdidos en la oscuridad del bosque, ni buscarán la

milagrosa casita de turrón. Ni siquiera encontrarán ni temerán a la bruja, puesto que se han demostrado a sí mismos que, mediante sus esfuerzos conjuntos, han sido capaces de vencerla y salir victoriosos de esta situación. La destreza, en el sentido de que es capaz de sacar algo bueno de un material pobre (como usar la piel de un ratón inteligentemente para hacer un sombrero), es el verdadero objetivo del niño en edad escolar, tras luchar y vencer las dificultades edípicas.

«Hansel y Gretel» es uno de los muchos cuentos en que dos hermanos colaboran para salvarse mutuamente, cosa que consiguen gracias a sus esfuerzos conjuntos. Estos relatos estimulan al niño a superar su dependencia inmadura respecto a sus padres y a alcanzar un nivel superior de desarrollo, confiando también en la ayuda de los compañeros. La cooperación con ellos al llevar a cabo las tareas cotidianas deberá sustituir a la confianza parcial y única en los propios padres. El niño en edad escolar no suele creer que algún día será capaz de salir al mundo sin ellos, por lo que intenta aferrarse a sus padres incluso más allá de lo necesario. Ha de aprender a confiar en que, en un futuro, podrá superar los peligros del mundo, aun los más terribles que sus temores puedan imaginar, y que se sentirá enriquecido con esta victoria.

El niño no ve los peligros de su existencia desde un punto de vista objetivo, sino con una fantasía exagerada, en consonancia con su temor inmaduro, personificado, por ejemplo, por una bruja devoradora de niños. «Hansel y Gretel» estimula al niño a explorar las fantasías de su imaginación ansiosa, porque estos cuentos le dan la confianza necesaria para creer que podrá vencer, no sólo los peligros reales de los que le han hablado sus padres, sino también los que sus propios temores le han presentado.

Una bruja creada por las fantasías ansiosas del niño podrá hechizarlo; en cambio, una bruja a la que arroja a las llamas es un personaje del que cree que puede librarse por sí solo. En tanto que los niños siguen creyendo en las brujas —siempre lo han hecho y lo harán, hasta la edad en que no necesiten dar apariencia humana a sus ficciones sin forma—, necesitan oír cuentos en los que los protagonistas, gracias a su ingenio, vencen a los personajes malvados de su imaginación. Al conseguirlo, aprenden mucho de esta experiencia, al igual que Hansel y Gretel.

«Caperucita Roja»

Una niña pequeña, encantadora e «inocente», devorada por un lobo es una imagen que se graba en la mente de manera indeleble. En «Hansel y Gretel», la bruja planeaba comerse a los niños; pero en «Caperucita Roja», el lobo engulle realmente a la abuela y a la niña. Como ocurre con la mayoría de los cuentos de hadas, existen múltiples versiones de «Caperucita Roja». La más famosa es la de los Hermanos Grimm, en la que la abuela y Caperucita resucitan y el lobo recibe el castigo que se merece.

Pero la historia del origen de este relato comienza con Perrault.[*] En inglés, el título más popular es «Little Red Riding Hood», aunque el que le dieron los Hermanos Grimm, «Little Red Cap»,[†] es más apropiado. Sin embargo, Andrew Lang, uno de los estudiosos de cuentos más erudito, señala que, si todas las variantes de «Caperucita Roja» terminaran como la de Perrault, deberíamos haber

---

[*] Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralitez,* París, 1697. La primera traducción inglesa que se imprimió fue la de Robert Samber, *Histories or Tales of Past Times,* Londres, 1729. El cuento más conocido se volvió a editar en Iona y Peter Opie, *op. cit.* Pueden también encontrarse en los libros de hadas de Andrew Lang; «Caperucita Roja» se halla entre los cuentos de *The Blue Fairy Book, op. cit.*

[†] Ambos títulos tienen la misma traducción en español: «Caperucita Roja». Pero la palabra inglesa «Cap» designa más exactamente la prenda de vestir de la que, en este caso, se trata. *(N. de la t.)*

relegado este relato al olvido.[*][†] Este hubiese sido, probablemente, su destino si la versión de los Hermanos Grimm no se hubiese convertido en uno de los cuentos de hadas más populares. Pero, puesto que la historia de este cuento empieza con Perrault, consideraremos primero —y olvidaremos después— su contribución.

El relato de Perrault comienza como todas las otras versiones, contando que la abuela había hecho una caperucita roja para su nieta y por eso se la conocía con ese nombre. Un día, su madre mandó a Caperucita a llevar comida para la abuela, que estaba enferma. La niña tenía que atravesar el bosque, donde se encontró con el lobo. Éste no se atrevió a comérsela entonces porque el bosque estaba lleno de leñadores, así que preguntó a Caperucita a dónde iba y ella se lo contó. El lobo quiso saber dónde vivía exactamente la abuelita y la niña le proporcionó toda la información que deseaba. Entonces el lobo dijo que él también quería visitar a la abuelita y se marchó a toda prisa, mientras Caperucita se entretenía por el camino.

El lobo llegó a casa de la abuela fingiendo ser Caperucita y se comió inmediatamente a la anciana. En la historia de Perrault, el lobo no se disfraza de abuela, sino que simplemente se acuesta en su cama. Cuando llegó Caperucita, el lobo le pidió que se metiera en la cama con él. Ella se desnudó, se introdujo en el lecho y, entonces, sorprendida al ver a su abuela sin ropas, exclamó, «¡abuelita,

---

[*] Es muy interesante la versión de Perrault que Andrew Lang incluyó en su *Blue Fairy Book.* El relato de Perrault termina con la victoria del lobo; así pues, carece de la huida, la superación y el alivio de otras historias, no es —y Perrault no pretendió que lo fuera—un cuento de hadas, sino una historia admonitoria que atemoriza, deliberadamente, al niño con el final ansiógeno. Es curioso que incluso Lang, a pesar de sus duras críticas, prefiriera reproducir la versión de Perrault. Parece que muchos adultos creen que es mejor atemorizar a los niños para que se porten bien que liberar sus ansiedades, como hace un verdadero cuento de hadas.

[†] Existe una extensa bibliografía sobre Perrault y sus cuentos de hadas. La obra más interesante —comparable a lo que Bolte y Polivka hicieron con los cuentos de los Hermanos Grimm— es la de Marc Soriano, *Les Contes de Perrault,* Gallimard, París, 1968.
Andrew Lang, *Perrault's Popular Tales,* Clarendon Press, Oxford, 1888. En esta obra, el autor escribe: «Si todas las versiones de "Caperucita Roja" terminaran allí donde termina el cuento de Perrault deberíamos relegarla al olvido, incluso teniendo en cuenta que la *trama* de la historia procede de "la época en que los animales hablaban", o se creía que podían hacerlo. Pero es de todos sabido que en la versión alemana, «Caperucita Roja» (Hermanos Grimm, 26), el cuento no termina, de ningún modo, con el triunfo del lobo. Caperucita y su abuela resucitan y "el que murió fue el lobo". Este puede haber sido el desenlace original del cuento, omitido por Perrault porque era totalmente inaceptable para los niños de la época de Luis XIV, o es posible que fueran los propios niños los que insistieran en que la historia "acabara bien". En cualquier caso, el *Märchen* alemán conserva uno de los sucesos míticos más ampliamente extendidos: las personas vuelven a la vida tras ser devoradas por un monstruo».

qué brazos más grandes tienes!» a lo que el lobo respondió, «¡para abrazarte mejor!». A continuación dijo Caperucita, «¡abuelita, qué piernas más largas tienes!» y el lobo contestó, «¡para correr mejor!». Este breve diálogo, que no encontramos en la versión de los Hermanos Grimm, va seguido de la famosa serie de preguntas acerca de las orejas, los ojos y los dientes de la abuela, hasta llegar a la última respuesta del lobo, «¡para comerte mejor!», «y, al pronunciar estas palabras, el lobo malvado se arrojó sobre Caperucita Roja y se la comió».

Muchas versiones terminan al llegar a este punto, entre ellas la de Lang. Pero la versión original de Perrault continúa con un breve poema en el que se plantea la moraleja que debe extraerse de la historia: que las muchachas no deben hacer caso del primero que se les acerque. Si lo hacen, no es de extrañar que el lobo las atrape y se las coma. En cuanto a los lobos, podemos encontrarlos de diversas especies: entre ellos, los más amables son los más peligrosos, especialmente los que siguen a las jovencitas por la calle, incluso hasta su casa. Perrault pretendía hacer algo más que entretener a los que leyeran sus relatos, quería enseñarles una lección moral muy concreta en cada uno de ellos. Por eso es comprensible que los modificara para conseguir su objetivo.[*][†] Por desgracia, con estas variaciones despojó a los cuentos de hadas de gran parte de su significado. Tal como él cuenta la historia, nadie advirtió a Caperucita del peligro que corría si se entretenía por el camino o si se apartaba del sendero adecuado. También, en la versión de Perrault resulta absurdo que el lobo se coma a la abuela que no había hecho daño a nadie.

---

[*] Cuando Perrault publicó su colección de cuentos de hadas en 1697, «Caperucita Roja» ya era una historia antigua, algunos de cuyos elementos se remontaban incluso a tiempos lejanos. Tenemos el mito de Cronos que devora a sus propios hijos, quienes, sin embargo, salen sanos y salvos del vientre de su padre, siendo sustituidos por una piedra. Encontramos asimismo una historia en latín de 1023 (de Egberto de Lieja, llamada *Fecunda ratis)* en la que aparece una niña en compañía de los lobos vistiendo ropas de color rojo muy importantes para ella; los eruditos aseguran que estas ropas debían ser una caperuza roja. Así pues, seis siglos o más antes de la historia de Perrault, encontramos ya algunos elementos básicos de «Caperucita Roja»: una niña con una caperuza roja, la compañía de los lobos, un niño que sobrevive tras ser tragado vivo, y una piedra que se coloca en su lugar.
Hay otras versiones francesas de «Caperucita Roja», pero no se sabe cuál de ellas pudo influir a Perrault al publicar su cuento. En algunas de ellas, el lobo obliga a Caperucita a comer carne y a beber sangre de la abuela, a pesar de unas voces que le advierten de que no lo haga. Si Perrault se basó en una de estas historias, se comprende que eliminara estos detalles de mal gusto, puesto que su libro iba destinado a la corte de Versalles. Perrault no sólo embellecía sus relatos, sino que además usaba ficciones, tales como la pretensión de que estos cuentos habían sido escritos por su hijo de diez años, que había dedicado el libro a una princesa. En las moralejas que Perrault añade a las historias, habla como si viera a los adultos desde el punto de vista de los niños.

[†] Dos de estas versiones francesas de la «Caperucita Roja» se han publicado en *Melusine,* vol. 3 (1886-1887) y vol. 6 (1892-1893).

La «Caperucita» de Perrault pierde gran parte de su atractivo porque está muy claro que el lobo no es un animal de presa sino una metáfora, y esto no deja apenas nada a la imaginación del oyente. Estas simplificaciones y una moraleja planteada directamente convierten a este posible cuento de hadas en un cuento con moraleja que revela hasta el más mínimo detalle. De esta manera, la imaginación del que escucha la historia no puede actuar atribuyéndole un significado personal. Aferrado a una interpretación racionalista del objetivo del cuento, Perrault procura dejarlo todo bien claro. Por ejemplo, cuando la niña se desnuda y se mete en la cama con el lobo y éste le dice que sus grandes brazos son para abrazarla mejor, la imaginación no puede añadir nada más. Podemos pensar que Caperucita es tonta o bien que quiere que la seduzcan porque, en respuesta a esta seducción tan evidente y directa, no hace ningún movimiento para escapar ni para oponerse a ello. En cualquier caso, no es un personaje con el que uno quiera identificarse. Con todos estos detalles, Caperucita Roja pasa de ser una muchacha ingenua y atractiva, a la que se convence de que no haga caso de las advertencias de la madre y de que disfrute con lo que ella cree conscientemente que son juegos inocentes, a ser poco más que una mujer que ha perdido la honra.

Si se detalla el significado que el cuento tiene para el niño, aquél pierde su valor; y Perrault va aún más lejos, elabora este significado. Los verdaderos cuentos de hadas tienen significado a distintos niveles; sólo el niño puede saber cuáles son importantes para él en un momento dado. Al ir madurando, el niño descubre nuevos aspectos de estos cuentos populares y esto le confirma la idea de que ha llegado a una comprensión más madura, puesto que la misma historia le revela ahora mucho más que antes. Esto sólo puede suceder si no se le dice al niño, de manera didáctica, lo que se supone que transmite la historia, es decir, sólo cuando el niño descubre espontánea e intuitivamente los significados de un cuento que hasta entonces habían permanecido ocultos. Gracias a este descubrimiento, un cuento deja de ser algo que se había dado al niño, para convertirse en algo que él ha creado en parte.

Los Hermanos Grimm inventaron dos versiones más de esta historia, lo cual es muy extraño en ellos* En ambas, el titulo y el personaje se denominan «Caperucita Roja», debido a que la niña llevaba una «caperucita de terciopelo rojo que le sentaba tan bien, que no quería ponerse nada más».

---

* Su colección de cuentos de hadas, que contenía la «Caperucita Roja», apareció por primera vez en 1812, más de cien años después de que Perrault publicase su propia versión.

La amenaza de ser devorado es el tema central de «Caperucita Roja» y también de «Hansel y Gretel». Las mismas constelaciones psicológicas básicas, que se suceden en el desarrollo de toda persona, pueden dar lugar a los destinos y personalidades más diversos, según el resto de experiencias del individuo y de la manera en que las interprete en relación a sí mismo. Igualmente, un número limitado de temas básicos sirven en los cuentos para describir diferentes aspectos de la experiencia humana; todo depende de cómo se elabore este tema y del contexto que lo rodee. «Hansel y Gretel» trata de las dificultades y ansiedades del niño que se ve obligado a abandonar su vinculación dependiente respecto a la madre, y a liberarse de su fijación oral. «Caperucita Roja» expresa algunos problemas cruciales que la niña en edad escolar debe resolver si las relaciones edípicas persisten en el inconsciente, lo que puede hacer que se enfrente arriesgadamente a la posibilidad de ser seducida.

En ambos cuentos, la casa del bosque y el hogar paterno son una misma cosa, pero experimentados de manera muy diferente debido a un cambio en la situación psicológica. En su propia casa, Caperucita, protegida por sus padres, es la muchacha sin problemas, que se encuentra en la pubertad y que puede salir fácilmente adelante. En casa de la abuela, que está enferma, la misma muchacha se ve indefensa e incapaz de evitar las consecuencias de su encuentro con el lobo.

«Hansel y Gretel», aferrados a su fijación oral, no piensan más que en comerse la casa que representa simbólicamente a la madre malvada que los ha abandonado (les ha obligado a marcharse de casa), y no dudan en arrojar a la bruja a las llamas como si se tratara de comida. Caperucita, que ha superado ya su fijación oral, no tiene deseos orales destructivos. Psicológicamente, es enorme la distancia entre la fijación oral, transformada simbólicamente en canibalismo, que es el tema central de «Hansel y Gretel», y la manera en que Caperucita castiga al lobo. El lobo de «Caperucita» es el seductor; no obstante, en lo que se refiere al contenido manifiesto de la historia, el lobo no hace más que lo que parece natural, es decir, come para alimentarse. Y, por otra parte, también es normal que un hombre mate a un lobo, aunque el método usado en este cuento no es frecuente.

La casa de Caperucita no carece de nada, y ella, puesto que ha pasado ya por la ansiedad oral, lo comparte gustosamente con la abuela, llevándole comida. Para Caperucita, el mundo que está más allá del hogar paterno no resulta un peligro amenazante a través del cual un niño no pueda abrirse paso. Fuera de su casa hay un camino seguro, del que su madre le advierte que no debe apartarse.

Mientras que Hansel y Gretel han de ser impulsados a salir fuera de casa, Caperucita lo hace voluntariamente. No le asusta el mundo externo pero reconoce

lo atractivo que puede ser para ella. Y en esto, precisamente, radica el peligro. Si el mundo externo, más allá del hogar y de las tareas cotidianas, resulta demasiado seductor, puede inducir a actuar de nuevo según el principio del placer —lo cual, suponemos, ha evitado Caperucita gracias a lo que sus padres le han enseñado en favor del principio de la realidad—, y así pueden presentarse encuentros que lleven incluso a la destrucción.

Esta incertidumbre entre principio de la realidad y principio del placer se afirma explícitamente cuando el lobo dice a Caperucita: «Mira qué flores más bonitas hay por aquí. ¿Por qué no te fijas en las cosas bellas que hay a tu alrededor? Me parece que ni siquiera oyes los pajaritos que cantan. Pareces absorta y preocupada, como si te dirigieras a la escuela; en cambio, todo lo que te rodea es hermoso y alegre». La madre de Caperucita ya había advertido a su hija de este conflicto entre hacer lo que a uno le gusta y lo que uno debe hacer, al decirle: «No te apartes del camino principal... Y cuando llegues a casa de la abuela no te olvides de darle los "buenos días" y no empieces a curiosear por todos los rincones». Así pues, la madre es consciente de la tendencia de Caperucita a apartarse del camino señalado y a espiar en los rincones para descubrir los secretos de los adultos.

Observamos la idea de que «Caperucita Roja» trata de la ambivalencia infantil acerca de si vivir de acuerdo con el principio de la realidad o con el principio del placer en el hecho de que Caperucita deja de coger flores sólo «cuando había reunido ya tantas que no podía llevarlas». En ese momento, Caperucita «se acordó una vez más de la abuela y se dirigió a su casa». Es decir, el ello sólo cede en su afán de buscar el placer cuando el coger flores deja de ser atractivo, y entonces es cuando Caperucita se da cuenta de sus obligaciones.[*†]

Caperucita Roja es una niña que ya lucha con los problemas de la pubertad, para lo que todavía no está preparada desde el punto de vista emocional, puesto que no ha vencido aún sus conflictos edípicos. Vemos que Caperucita es más madura que Hansel y Gretel por la actitud de duda ante las cosas que se

---

[*] En dos versiones francesas, bastante distintas de la de Perrault, es todavía más evidente que Caperucita Roja escogió el camino del placer, o al menos el más fácil, aunque también el camino del deber estaba ante sus ojos. En estas versiones de la historia, Caperucita se encuentra con el lobo en una encrucijada, o sea, en un lugar en el que debe tomarse una decisión importante: qué camino seguir. El lobo pregunta, ¿por qué camino irás, por el de las agujas o por el de los alfileres? Caperucita Roja escoge el sendero de los alfileres porque, tal como se explica en una de las versiones, es más fácil unir las cosas mediante alfileres que coserlas con agujas.[55] En una época en que la costura era una tarea que correspondía a las muchachas, el hecho de escoger la manera fácil, usando alfileres en lugar de agujas, se consideraba un comportamiento guiado por el principio del placer, en una situación en la que se hubiera debido seguir el de la realidad.

[†] *Ibid.*

encuentra por el mundo. Hansel y Gretel no se preguntan nada acerca de la casita de turrón ni investigan lo que hace la bruja. En cambio, Caperucita desea averiguarlo todo, cosa que vemos en la advertencia de su madre respecto a sus ganas de curiosear. Se da cuenta de que algo anda mal cuando ve que la abuela «tiene un aspecto extraño», pero el lobo, disfrazado, consigue engañarla. Caperucita Roja intenta comprender qué sucede cuando le pregunta a la abuela acerca de sus grandes orejas, cuando se fija en los grandes ojos y se sorprende ante las manos y la horrible boca. En este punto aparece una enumeración de los cuatro sentidos: oído, vista, tacto y gusto; el niño que ha llegado a la pubertad se sirve de ellos para entender el mundo que le rodea.

«Caperucita Roja», de forma simbólica, proyecta a la niña hacia los peligros de sus conflictos edípicos durante la pubertad y, luego, la libera de ellos, de manera que puede madurar libre de problemas. Los personajes maternos de la madre y la bruja, que eran tan importantes en «Hansel y Gretel», son insignificantes en «Caperucita», donde ni la madre ni la abuela pueden hacer nada: ni siquiera amenazar o proteger. En cambio, el personaje masculino es mucho más importante y está disociado en dos formas completamente opuestas: el seductor peligroso que, si se cede a sus deseos, se convierte en el destructor de la niña; y el personaje del padre, cazador, fuerte y responsable.

Es como si Caperucita intentara comprender la naturaleza contradictoria del personaje masculino al experimentar todos los aspectos de su personalidad: las tendencias egoístas, asociales, violentas y potencialmente destructivas del ello (el lobo) y los impulsos generosos, sociales, reflexivos y protectores del yo (el cazador).

Caperucita Roja gusta en todo el mundo porque, a pesar de ser una persona virtuosa, cede también a las tentaciones; y porque su destino nos indica que el confiar en las buenas intenciones de las personas, que parece lo ideal, es arriesgarnos a caer en multitud de trampas. Si no hubiera nada que nos hiciera agradable la figura del lobo feroz, éste no tendría poder alguno sobre nosotros. Por lo tanto, es importante que comprendamos su naturaleza, pero lo es incluso más que sepamos qué es lo que le hace tan atractivo a nuestros ojos. Por muy atrayente que nos parezca la ingenuidad, es peligroso seguir siendo ingenuo durante toda la vida.

Sin embargo, el lobo no es únicamente el seductor masculino, sino que representa asimismo todas las tendencias asociales y primitivas que hay dentro de cada uno de nosotros. Al abandonar las cualidades que debe poseer una niña en edad escolar, como el «andar absorta y preocupada», Caperucita se convierte en la

niña del período edípico que no busca más que el placer. Al ceder a las sugerencias del lobo, le ha dado también la oportunidad de comerse a la abuela. En este punto, la historia se refiere a algunas dificultades edípicas que quedaron sin resolver en la niña, y el hecho de que el lobo la devore también a ella es el castigo que se merece por haberlo dispuesto todo de manera que aquél pudiera eliminar al personaje materno. Ni siquiera un niño de cuatro años puede evitar sorprenderse de lo que hace Caperucita cuando, en respuesta a las preguntas del lobo, le da las instrucciones precisas para llegar a casa de la abuela. ¿Cuál es el objetivo de esta información tan detallada, se pregunta el niño, sino el asegurarse de que el lobo pueda encontrar el camino? Sólo los adultos que están convencidos de que los cuentos son absurdos pueden dejar de ver que el inconsciente de Caperucita está haciendo horas extras para librarse de la abuela.

Sin embargo, tampoco la abuela está libre de toda culpa. Una muchacha necesita una figura materna sólida que la proteja y que sea un modelo a imitar. Pero la abuela de Caperucita cede a sus propias necesidades sin tener en cuenta lo que le conviene a la niña. Se nos dice: «No había nada que no le hubiera dado a su nieta». No sería la primera ni la última vez que una criatura tan mimada por una abuela se encuentra con problemas en la vida real. Tanto si se trata de la madre como de la abuela —en el caso de que la madre no desempeñe un papel importante—, resulta fatal para la muchacha que esta mujer mayor que ella se deje arrastrar por la atracción hacia los hombres y que se la transmita dándole una atractiva capa roja.

Tanto el título como el nombre de la niña, «Caperucita Roja», ponen énfasis en el color rojo que exhibe abiertamente. Rojo es el color que simboliza las emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual. Las ropas rojas que la abuela regala a Caperucita se pueden considerar, entonces, como símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual, lo que se acentúa por el hecho de que la abuela está enferma y es una anciana, incluso demasiado débil para abrir la puerta. El nombre de «Caperucita Roja» da fe de la importancia clave de este rasgo de la heroína de la historia. Sugiere que no sólo la caperuza es pequeña sino también la muchacha. Es demasiado pequeña, no para llevar la caperucita, sino para conseguir lo que estas ropas simbolizan y lo que el llevarlas significa.

El peligro de Caperucita es su sexualidad incipiente, para la que no está todavía emocionalmente madura. La persona que, desde el punto de vista psicológico, está preparada para tener experiencias sexuales puede dominarlas y madurar gracias a ellas. Pero una sexualidad prematura es una experiencia regresiva que estimula todos nuestros aspectos primitivos. La persona poco madura

y no preparada todavía para el sexo y que sufre una experiencia que provoca intensos impulsos de tipo sexual, retrocede hasta llegar a un modo edípico de enfrentarse a ellos. La única manera de superar el sexo, según esta persona, es el librarse de los rivales con más experiencia, cosa que vemos cuando Caperucita le da instrucciones concretas al lobo para llegar a casa de la abuela. Sin embargo, con ello, se ponen en evidencia asimismo sus sentimientos ambivalentes. Cuando manda al lobo a casa de la abuela, actúa como si le dijera: «Déjame sola; ve con la abuela que es una mujer madura; ella podrá hacer frente a lo que tú representas. Yo no».

Esta lucha entre el deseo consciente de actuar correctamente y el anhelo inconsciente de vencer a su abuela (madre) es lo que nos provoca nuestra reacción de cariño frente a la muchacha y lo que la hace parecer un personaje tan extremadamente humano. De la misma manera que nosotros, cuando éramos niños, nos encontrábamos prisioneros de ambivalencias internas que no podíamos dominar, a pesar de nuestros esfuerzos, también Caperucita intenta traspasar el problema a otra persona: a alguien de más edad, a un progenitor o a un padre sustituto. No obstante, este intento de huir de una situación amenazante lleva casi hasta la propia destrucción.

Tal como hemos dicho antes, los Hermanos Grimm presentan una variación importante de «Caperucita Roja» que contiene, esencialmente, un elemento añadido a la historia original. En esta versión, cuando Caperucita lleva de nuevo unos pasteles a la abuela, otro lobo intenta apartarla del camino directo (de la virtud). Esta vez, la niña corre hasta la abuela, se lo cuenta todo y ambas atrancan la puerta, con lo que el lobo no consigue entrar. Al final, éste resbala por el tejado y cae a una balsa llena de agua donde se ahoga de inmediato. La historia termina así: «Finalmente, Caperucita Roja volvió feliz y contenta a su casa, y nadie le hizo daño alguno».

Esta versión elabora lo que siente el que escucha el relato, es decir, que, después de una mala experiencia, la muchacha se da cuenta de que no está madura en absoluto para enfrentarse al lobo (seductor), y que está preparada, en cambio, para establecer un efectivo vínculo de trabajo con su madre. Esto se expresa simbólicamente por el hecho de que corra a casa de la abuela tan pronto como el peligro la amenaza, en lugar de actuar irreflexivamente como la primera vez que se encontró con el lobo. Caperucita trabaja con su madre (abuela) y sigue su consejo —más tarde la abuela le dice que llene una balsa con agua en la que previamente habían hervido salchichas, y cuyo olor atrae al lobo que cae en ella—, con lo que ambas vencen fácilmente al lobo. Así pues, el niño necesita establecer

un vínculo sólido de trabajo con el progenitor del mismo sexo, de manera que a través de la identificación con él, y del aprendizaje consciente que le proporciona, el niño llega con éxito a ser un adulto.

Los cuentos de hadas hablan a nuestro consciente y a nuestro inconsciente; por lo que no necesitan evitar las contradicciones, ya que éstas coexisten fácilmente en el inconsciente. A un nivel de significado bastante diferente, la desgracia que sobreviene a la abuela puede verse bajo una perspectiva distinta. El que escucha la historia se pregunta con razón por qué el lobo no se come a Caperucita en cuanto se encuentra con ella, es decir, a la primera oportunidad. Como es típico en Perrault, nos ofrece una explicación que parece bastante racional: el lobo lo hubiera hecho si no hubiese tenido miedo de algunos leñadores que merodeaban por los alrededores. Puesto que en la historia de Perrault el lobo es un seductor, es lógico que un hombre maduro tenga reparos en seducir a una muchacha ante los ojos de otros hombres.

Las cosas son muy distintas en el cuento de los Hermanos Grimm, en el que se nos da a entender que la voracidad excesiva del lobo explica el aplazamiento de su satisfacción oral. «El lobo se dijo, "qué gordita está esta niña, y qué tierna debe ser; estará mucho más rica que la anciana: tengo que actuar con tiento a ver si me las como a las dos".» No obstante, esta explicación no es lógica, puesto que el lobo hubiese podido encargarse de Caperucita allí mismo y después engañar a la abuela, tal como sucedió efectivamente en la historia.

La conducta del lobo empieza a tener sentido en la versión de los Hermanos Grimm si suponemos que, para conseguir a Caperucita, el lobo tenía que eliminar primero a la abuela. Mientras la madre (abuela) esté presente, Caperucita no será suya.* Pero una vez que la madre (abuela) deje de ser un obstáculo, el camino estará libre para actuar de acuerdo con los propios deseos, que habían tenido que permanecer reprimidos mientras la madre seguía estando presente. A este nivel, el relato se refiere al deseo inconsciente de la hija de ser seducida por el padre (el lobo).

En la pubertad, al reactivarse las ansiedades edípicas anteriores, el deseo que la niña siente hacia su padre, sus ganas de seducirlo, y su anhelo de que él la seduzca se reactivan también. Entonces, la muchacha siente que merece que su madre, si no su padre, la castiguen duramente, por su deseo de apartarlo de su

---

* No hace mucho tiempo, en ciertos ambientes rurales, cuando la madre moría, la hija mayor ocupaba su lugar en todos los aspectos.

madre. En la adolescencia, el nuevo despertar de emociones anteriores, que estaban latentes, no se limita a sentimientos de tipo edípico, sino que incluye asimismo ansiedades y deseos primitivos que reaparecen durante este período.

A distinto nivel de interpretación, se podría decir que el lobo no se come a Caperucita inmediatamente después de encontrarla en el camino porque quiere acostarse antes con ella: un encuentro de tipo sexual tiene que preceder al acto de «devorarla». Aunque la mayoría de los niños no han oído ni siquiera hablar de aquellos animales de los que uno muere durante el acto sexual, estas connotaciones destructivas son muy claras en el consciente y en el inconsciente del niño, hasta el punto de que muchos ven el acto sexual, básicamente, como un acto violento que un cónyuge inflige al otro. Creo que Djuna Barnes alude a que el niño iguala en su inconsciente la excitación sexual y la violencia y la ansiedad, cuando escribe: «Los niños sienten algo que no pueden decir: ¡Les gusta que el lobo y Caperucita estén en la cama!».[*] Puesto que «Caperucita Roja» da forma a esta extraña coincidencia de emociones contrarias, característica de toda búsqueda referente al sexo, este cuento tiene un gran atractivo inconsciente para los niños, y también para los adultos, que recuerdan así algo de la fascinación que sintieron de niños por el sexo.

Otro artista ha dado expresión a estos mismos sentimientos subyacentes. Gustave Doré, en una de sus famosas ilustraciones para cuentos, muestra a Caperucita y al lobo juntos en la cama.[†] En el dibujo, el lobo aparece como un animal más bien pacífico, mientras que el aspecto de la niña muestra una preocupación por los poderosos sentimientos ambivalentes que experimenta al contemplar al lobo que yace junto a ella. Caperucita no hace ningún movimiento para escapar. Parece intrigada por la situación, atraída y repelida al mismo tiempo. La combinación de sentimientos que sugieren su cara y su cuerpo se puede describir como fascinación. Es la misma fascinación que el sexo, y todo lo que lo rodea, ejerce sobre la mente infantil. Esto, volviendo a la afirmación de Djuna Barnes, es lo que los niños sienten, pero no pueden decir, acerca de la relación entre Caperucita y el lobo. A ello se debe que esta historia sea tan atractiva.

Junto a los deseos edípicos que la niña experimenta hacia su padre y junto a su reactivación, de forma diferente, durante la pubertad, surge esta fascinación

---

[*] Djuna Barnes, *Nightwood,* New Directions, Nueva York, 1937. T. S. Eliot, Introducción a *Nightwood, ibid.*

[†] *Fairy Tales Told Again,* ilustrado por Gustave Doré, Cassel, Petter and Galpin, Londres, 1872. La ilustración se ha imprimido de nuevo en Opie y Opie, *op. cit.*

«fatal» hacia el sexo, que es experimentada simultáneamente como la excitación más grande y la ansiedad más terrible. Siempre que estas emociones reaparecen, aportan a la mente de la muchacha recuerdos de su deseo infantil de seducir a su padre y, con ello, la memoria del anhelo de ser seducida por él.

Mientras que en la versión de Perrault se hace hincapié en la seducción sexual, no ocurre lo mismo en el cuento de los Hermanos Grimm. En éste no se menciona sexualidad alguna, ni directa ni indirectamente; puede estar implicada de modo sutil, pero, en esencia, el oyente tiene que imaginárselo para comprender mejor la historia tal como debe ser en la mente infantil. Las implicaciones sexuales permanecen en el preconsciente del niño, tal como debe ser. A nivel consciente, un niño sabe que no hay nada malo en el hecho de coger flores; lo que no debe hacerse es desobedecer a la madre cuando tiene que llevarse a cabo una misión importante al servicio de uno de los padres (abuelos). El conflicto principal se produce entre lo que el niño cree que son intereses justificados y lo que sabe que sus padres quieren que haga. La historia implica que el niño desconoce el peligro que puede haber en ceder a los que él considera deseos inocentes, por lo que deberá aprender a partir de esta experiencia. Mejor dicho, como la historia afirma, la vida se lo enseñará, haciéndole sufrir las consecuencias.

«Caperucita Roja» externaliza los procesos internos del niño que ha llegado a la pubertad: el lobo as la externalización de la maldad que el niño experimenta cuando actúa contrariamente a las advertencias de sus padres y se permite tentar o ser tentado en el aspecto sexual. Cuando se aparta del camino que sus padres le han trazado, se encuentra con la «maldad», y teme que él o el progenitor, cuya confianza ha traicionado, sean devorados. Pero también es posible resucitar de la «maldad», como nos dice la historia al final.

Muy diferente de Caperucita, que se deja vencer por las tentaciones del ello y, al hacerlo, traiciona a la madre y a la abuela, el cazador no se deja llevar por sus emociones. Su primera reacción cuando encuentra al lobo durmiendo en la cama de la abuela es, «¿aquí estás, viejo verde?, con el tiempo que llevaba buscándote» y su intención inmediata es matarlo de un tiro. Pero su yo (razón) vence a pesar de los impulsos del ello (cólera ante el lobo), y el cazador se da cuenta de que es más importante intentar salvar a la abuela que ceder a la cólera matando directamente al lobo. El cazador se reprime y, en lugar de dispararle, le abre la barriga con unas tijeras, salvando así a Caperucita y a la abuela.

El cazador es un personaje muy atractivo, tanto para los niños como para las niñas, puesto que salva al bueno y castiga al malo. Todos los niños encuentran dificultades en seguir siempre el principio de la realidad, y reconocen fácilmente en

las figuras opuestas, el lobo y el cazador, el conflicto entre los aspectos del ello y del yo/super-yo de su propia personalidad. En la acción del cazador, la violencia (abrir la barriga) se pone al servicio de un objetivo social valioso (salvar a las dos mujeres). El niño tiene la sensación de que nadie se da cuenta de que sus tendencias violentas pueden ser, al mismo tiempo, constructivas, pero la historia le demuestra que pueden serlo.

Caperucita Roja sale del estómago del lobo de manera semejante a una cesárea, con lo que se insinúa la idea del embarazo y del nacimiento. Con ello se evocan asociaciones de las relaciones sexuales en el inconsciente del niño. ¿Cómo entra el feto en el útero de la madre?, se pregunta el niño, y decide que algo así sólo es posible después de habérselo tragado, como pasa con el lobo.

¿Por qué el cazador califica al lobo de «viejo verde» y dice que ha estado intentando encontrarlo durante mucho tiempo? De la misma manera que al lobo se le llama seductor, a la persona que seduce, especialmente cuando su blanco es una jovencita, se le tacha de «viejo verde», tanto ahora como hace tiempo. A otro nivel, el lobo representa también las tendencias inaceptables que hay en el interior del cazador; todos nos referimos en ocasiones al animal que llevamos dentro, como un símil para nuestra tendencia a actuar de manera violenta e irresponsable para alcanzar nuestros objetivos.

Aunque el cazador sea muy importante para el desenlace, no sabemos ni siquiera de dónde viene, ni si tiene alguna relación con Caperucita, simplemente la salva. En toda la historia no se menciona ni una sola vez al padre, lo cual es muy extraño, tratándose de un cuento de hadas de este tipo. Esto sugiere que el padre está presente, pero de forma velada. Ciertamente, la muchacha espera que su padre la salve de todas las dificultades y, en especial, de las de tipo emocional que son consecuencia de su deseo de seducirlo y de que él la seduzca. Al hablar de «seducción» nos referimos aquí al deseo y a los esfuerzos de la niña por inducir a su padre a amarla más que a nadie y a su anhelo de que lleve a cabo los máximos esfuerzos para obligarla a quererlo más que a nadie en el mundo. Podemos ver que el padre está presente en «Caperucita» de dos formas contrarias: como lobo, que es una externalización de los peligros que representan los sentimientos edípicos, y como cazador, que ejerce una función de protección y salvación.

A pesar de la intención inmediata que tiene el cazador de matar al lobo, no lleva a cabo este objetivo. Después de su rescate, es a la propia Caperucita a quien se le ocurre la idea de llenar de piedras la barriga del animal, «y cuando despertó, intentó moverse, pero las piedras pesaban tanto que cayó, reventó y murió». Tiene que ser Caperucita la que planee espontáneamente lo que se tiene que hacer con el

lobo y la que, en efecto, lo realice. Si quiere estar a salvo de ahora en adelante, ha de ser capaz de vencer al seductor, de librarse de él. Si el padre-cazador lo hiciera por ella, Caperucita no podría tener nunca la sensación de haber vencido su debilidad, porque no la habría superado.

Es justo que el lobo muera a causa de lo que intentaba hacer: su voracidad oral es su propia destrucción. Puesto que quiso llenar su estómago, se le inflige el mismo castigo.[*†]

Hay otra buena razón para que el lobo no muera al cortársele la barriga y liberar a las personas que había devorado. El cuento protege al niño de una ansiedad innecesaria. Si el lobo muriera al abrirle la barriga, como en una operación de cesárea, los que escuchan la historia temerían que un niño que sale del cuerpo de su madre va a causarle la muerte. Pero si el lobo sobrevive, y muere porque se le llena de piedras, no hay razón alguna para temer el alumbramiento.

Caperucita y su abuela no mueren realmente sino que vuelven a nacer. Si se quisiera encontrar un tema central para la gran variedad de cuentos, sería probablemente el de renacer en un plano superior. Los niños (y también los adultos) deben ser capaces de creer que se puede llegar a una forma superior de existencia, superando los pasos que se requieren para este desarrollo. Los cuentos que afirman que esto no sólo es posible, sino además probable, atraen poderosamente la atención de los niños porque combaten el miedo de que perderán demasiadas cosas durante este proceso. Por esta razón, en «Los dos hermanitos» no se pierden el uno al otro después de su transformación, sino que viven mejor sin separarse. Caperucita Roja es más feliz después de su salvación y Hansel y Gretel son más ricos cuando vuelven a casa.

Actualmente, muchos adultos tienden a tomar al pie de la letra lo que se dice en los cuentos, mientras que debe considerarse como representaciones simbólicas de experiencias decisivas en la vida. El niño lo capta por intuición, aunque no lo «sabe» explícitamente. La confianza que un adulto le proporciona a un niño al contarle que Caperucita no muere realmente cuando el lobo la devora, es experimentada por el pequeño como una simple manera de decirlo. Es lo mismo que si a una persona se le cuenta que cuando la ballena se come a Jonás en el

---

[*] En otras versiones de «Caperucita Roja», el padre aparece en escena, corta la cabeza del lobo y rescata así a las dos mujeres. Quizá se llevó a cabo el cambio de cortar la cabeza por abrir la barriga porque era el padre de Caperucita el que lo hacía. Un padre que manipula el estómago en el que se encuentra temporalmente su hija podría asociarse con una acción de tipo sexual.

[†] Para otras versiones de «Caperucita Roja», véase Bolte y Polivka, *op. cit.*

episodio bíblico, éste no es «realmente» su final. Todos los que escuchan la historia saben por intuición que Jonás está en el vientre de la ballena con un objetivo, el de volver a la vida siendo mejor que antes.

El niño intuye que, cuando el lobo se come a Caperucita —al igual que sucede con otros héroes que mueren de diversas maneras—, no se ha llegado, en absoluto, al final de la historia, sino a una de sus partes vitales. El niño comprende también que Caperucita «murió» realmente en cuanto muchacha que se permitió ser seducida por el lobo; y cuando la historia dice «la niña saltó fuera» del vientre del lobo, volvió a la vida como una persona diferente. Este mecanismo es necesario porque, aunque el niño pueda comprender que una cosa sea sustituida por otra (la madre buena por la madrastra malvada), todavía es incapaz de entender las transformaciones internas. Por eso, uno de los valores principales de los cuentos de hadas se encuentra en el hecho de que, al escucharlos, el niño llega a creer que tales transformaciones son posibles.

Cuando la mente consciente e inconsciente de un niño se introduce profundamente en la historia, éste comprende que lo que significa el hecho de que el lobo se coma a Caperucita y a la abuela es que, después de lo que pasó, ambas se habían perdido temporalmente en el mundo, habían perdido su capacidad para ponerse en contacto con la realidad y para influir en lo que en ella sucede. Así pues, alguien procedente del exterior debía acudir en su ayuda; y si se trata de una madre y una hija, ¿quién mejor que el padre?

Cuando Caperucita se dejó seducir por el lobo para actuar de acuerdo con el principio del placer en lugar de guiarse por el principio de la realidad, retrocedió, implícitamente, a una forma de existencia anterior, más primitiva. Este retroceso a un nivel anterior se exagera, a la manera de los cuentos, al representarlo como la vuelta a la existencia prenatal en el útero, puesto que así es como el niño imagina las cosas.

Pero ¿por qué la abuela debe experimentar el mismo fin que la muchacha? ¿Por qué «mueren» ambas y se reducen a un estado inferior de existencia? Este detalle está en consonancia con lo que el niño cree que la muerte significa, es decir, que ya no se puede disponer de una persona, que ésta ya no sirve para nada. Los abuelos deben ser útiles al niño, tienen que protegerlo, enseñarle, alimentarlo; si

no, se reducen, entonces, a una forma inferior de existencia. La abuela sufre el mismo fin que Caperucita porque tampoco es capaz de enfrentarse al lobo.*

En el cuento queda muy claro que ni la abuela ni la niña han muerto después de ser devoradas. Esto se pone de manifiesto en el comportamiento de Caperucita al ser liberada. «La niña salió gritando: "Ah, qué miedo he pasado; ¡qué oscuro estaba en la barriga del lobo!"». El hecho de haber pasado miedo significa que se ha estado vivo, bien lejos de la muerte, aun cuando ya no se piense ni se sienta nada. Caperucita tenía miedo de la oscuridad porque, debido a su mal comportamiento, había perdido la conciencia superior que la había guiado por el mundo hasta entonces. También el niño que sabe que se ha portado mal, o que ya no se siente protegido por sus padres, siente la oscuridad de la noche que se cierne sobre él.

No sólo en «Caperucita Roja», sino a lo largo de toda la literatura de los cuentos de hadas, la muerte del héroe —distinta de la muerte a una edad avanzada después de vivir satisfactoriamente— simboliza su fracaso. La muerte del que no ha conseguido algo —por ejemplo de los que intentaron llegar hasta la Bella Durmiente y perecieron en los espinos— es un símbolo de que esa persona no está madura todavía para llevar a cabo la empresa exigida que sin pensarlo (prematuramente) intentó realizar. Dichas personas deben sufrir experiencias posteriores que les den los medios para poder triunfar. Los predecesores del héroe que mueren en los cuentos de hadas no son más que las encarnaciones anteriores e inmaduras del propio héroe.

Tras sentirse protegida en la oscuridad interna (dentro del lobo), Caperucita está preparada para apreciar una nueva luz, una mayor comprensión de las experiencias emocionales, que debe dominar y de las que tiene que evitar porque la perturban. A través de las historias del tipo de «Caperucita Roja», el niño empieza a entender —por lo menos a nivel preconsciente— que sólo las experiencias que nos perturban originan en nosotros sentimientos internos correspondientes, contra los que nada podemos hacer. Una vez que los hayamos dominado, no tendremos por qué temer el encuentro con el lobo.

Esto se reafirma en la frase final del cuento, en la que no se dice que Caperucita no correrá nunca jamás el riesgo de toparse de nuevo con el lobo, o de ir sola por el bosque. Por el contrario, el final es una advertencia implícita para el

---

* Esta interpretación está justificada en la segunda versión de la historia presentada por los Hermanos Grimm. Nos habla de que la segunda vez la abuela protege a Caperucita del lobo y planea con éxito su destrucción. Así es como se supone que debe actuar un padre (abuelo); si lo hace, ni el padre (abuelo) ni el niño necesitarán tener miedo del lobo, por muy astuto que éste sea.

niño de que la huida de toda situación problemática no es una solución. El cuento termina con estas palabras: «Caperucita Roja pensó: "no volveré a desobedecer a mi madre, y no saldré del camino cuando vaya sola por el bosque"». Con este diálogo interno, apoyado en una experiencia de lo más decepcionante, el encuentro de Caperucita Roja con su propia sexualidad tendrá un resultado muy distinto cuando esté preparada para ello, es decir, en el momento en que su madre lo apruebe.

La niña necesitaba temporalmente desviarse del camino recto, desafiando a su madre y al super-yo, para alcanzar un estado superior de organización de la personalidad. Su experiencia la convence de los peligros que comporta el dejarse llevar por los deseos edípicos. Aprende que es mucho mejor no rebelarse contra la madre y no intentar seducir o permitir que la seduzcan los aspectos todavía peligrosos de un hombre. Es mucho mejor, a pesar de los sentimientos ambivalentes que uno experimenta, depender de la protección que el padre proporciona cuando no se le ve bajo el aspecto de seductor. Caperucita ha aprendido que en su super-yo tiene que internalizar las figuras paterna y materna, y sus valores, a la manera de los adultos, para llegar a ser capaz de enfrentarse a los peligros de la vida.

En la actualidad encontramos muchos equivalentes de «Caperucita Roja». Cuando se comparan los cuentos de hadas con gran parte de la literatura infantil del momento, la profundidad de los primeros salta a la vista. David Riesman, por ejemplo, compara la «Caperucita Roja» con una historia moderna para niños, *Tootle, la locomotora,* un Little Golden Book que hace unos veinte años se vendió a millones.* En este cuento, una locomotora, descrita antropomórficamente, va a la escuela de locomotoras para convertirse en tren aerodinámico. Al igual que en el caso de Caperucita, a Tootle le han dicho también que no debe apartarse de las vías. Pero también ella tiene la tentación de hacerlo, porque a la pequeña locomotora le encanta jugar entre las flores de los campos. Para impedir que Tootle se mueva de las vías, la gente de la ciudad se reúne y traza un plan inteligente en el que todos participan. Cuando Tootle se desvía de nuevo, una bandera roja la detiene dondequiera que vaya, hasta que, finalmente, promete no apartarse de su camino nunca más.

En la actualidad, podríamos ver esta historia como un ejemplo de modificación de la conducta mediante estímulos adversos, las banderas rojas.

---

* Gertrude Crampton, *Tootle the Engine,* Simon and Schuster, Nueva York, 1946, un Little Golden Book.

Tootle se porta bien y la historia termina cuando ha encarrilado su camino y se dispone, de verdad, a convertirse en un gran tren aerodinámico. *Tootle* parece ser, en esencia, un cuento admonitorio en el que se aconseja al niño que permanezca en el estrecho camino de la virtud. Pero qué superficial resulta si se compara con un cuento de hadas.

«Caperucita Roja» habla de pasiones humanas, de voracidad oral, y de deseos agresivos y sexuales en la pubertad. Opone la oralidad controlada del niño maduro (la comida agradable que lleva a la abuela) a su forma más primitiva (el lobo que devora a la abuela y a la niña). Gracias a la violencia, incluyendo la que salva a las dos mujeres y destruye al lobo cortándole la barriga y poniéndole después piedras en su interior, el cuento no muestra el mundo de color de rosa. La historia termina cuando todos los personajes —niña, madre, abuela, cazador y lobo — «hacen lo que les corresponde»: el lobo intenta escapar y muere, después de lo cual el cazador le saca la piel y se la lleva a casa; la abuela se come lo que Caperucita le ha traído; y la niña aprende la lección. No hay conspiración alguna por parte de los adultos que obligue al héroe del cuento a enmendar sus acciones como le exige la sociedad, proceso que niega el valor de la guía interna. Lejos de que otros lo hagan por ella, la experiencia de Caperucita la lleva a cambiar, puesto que promete «... y no saldré del camino cuando vaya sola por el bosque».

El cuento de hadas resulta ser mucho más fiel a la realidad de la vida y a nuestras experiencias internas cuando se compara con la historia de *Tootle,* que usa elementos reales para completar el relato: trenes que van por la vía, banderas rojas que los detienen. Los aderezos son reales pero todo lo esencial es completamente irreal, puesto que la población entera de una ciudad no deja lo que está haciendo para ayudar a un niño a enmendar su camino. Tampoco podemos decir que haya peligro real alguno que amenace la existencia de Tootle. Sí, es cierto que se ayuda a Tootle a encarrilar su futuro, pero todo lo que implica esta experiencia es el convertirse en un tren más grande y más rápido, es decir, en un adulto que, desde el punto de vista externo, tenga más éxito y sea más eficiente. Aquí no hay reconocimiento alguno de las ansiedades internas ni de los peligros que atentan contra nuestra existencia. Citando a Riesman, «no se manifiesta el miedo de Caperucita Roja», que ha sido sustituido por «un engaño que los ciudadanos traman en beneficio de Tootle». En ningún pasaje de la historia de *Tootle* encontramos una externalización de los procesos internos y de los problemas emocionales típicos del crecimiento, de manera que el niño pueda enfrentarse a los primeros y, así, resolver los segundos.

Podemos creer perfectamente el final de la historia de *Tootle,* cuando se nos dice que ha olvidado incluso que alguna vez le gustaran las flores. Nadie con un mínimo de imaginación puede pensar que Caperucita olvidara algún día su encuentro con el lobo o que dejara de disfrutar con las flores y con la belleza del mundo. La historia de Tootle no crea convicción alguna en la mente del oyente, y, por ello, tiene que insistir en su moraleja y predecir el futuro: la locomotora no se apartará de las vías y se convertirá en un tren aerodinámico. No hay iniciativa ni libertad en esta decisión.

El cuento comporta la fuerza de su mensaje; así pues, no tiene ninguna necesidad de fijar al héroe en un determinado modo de vida. No se tiene por qué decir lo que Caperucita va a hacer ni cómo será su futuro. Gracias a su experiencia, esto podrá decidirlo ella sola. Todo aquel que escucha el relato adquiere la sabiduría acerca de la vida y de los peligros que sus deseos pueden acarrear.

Caperucita Roja perdió su inocencia infantil al encontrarse con los peligros que residían en sí misma y en el mundo, y los cambió por la sabiduría que tan sólo posee el que ha «nacido dos veces» que no sólo domina una crisis existencial, sino que también es consciente de que fue su propia naturaleza la que le impulsó a ella. La inocencia de Caperucita Roja muere cuando el lobo se manifiesta como tal y la devora. Cuando sale de la barriga del lobo, vuelve a nacer en un plano superior de existencia; al relacionarse positivamente con sus padres, ya no es una niña y vuelve a la vida convertida en una joven doncella.

«Jack y las habichuelas mágicas»

Los cuentos tratan, en forma literaria, de los problemas básicos de la vida, particularmente los inherentes a la lucha por alcanzar la madurez. Advierten de las consecuencias destructivas que puede tener el fracaso en el desarrollo de niveles superiores de identidad responsable, poniendo ejemplos como el de los dos hermanos mayores de «Las tres plumas», las hermanastras de «Cenicienta» o el lobo de «Caperucita Roja». Estos cuentos sugieren al niño la manera en que debe esforzarse para llegar a una integración superior y lo que ésta implica.

Estos mismos cuentos insinúan también a los padres que deberían ser conscientes de los riesgos implicados en el desarrollo de sus hijos, de manera que puedan aconsejarles y protegerlos cuando sea necesario para evitar una catástrofe. Les indican también que deberían estimular y alentar el desarrollo personal y sexual de los niños en el momento adecuado.

Los cuentos de la serie de Jack proceden de Inglaterra y desde allí se extendieron por todos los países de habla inglesa.[*] La historia más famosa e interesante de esta serie es «Jack y las habichuelas mágicas». Los elementos más importantes de este cuento de hadas aparecen en muchas historias repartidas por todo el mundo: intercambio aparentemente absurdo que proporciona algo que posee un poder mágico; la semilla milagrosa de la que surge un árbol que llega hasta el cielo; el ogro vencido y robado; la gallina de los huevos de oro o el ganso de oro; y el instrumento musical que habla. La combinación de estos elementos en una historia, que afirma que la individualización social y sexual del niño que ha llegado a la pubertad es algo deseable y que la madre no puede dejar de darle a este proceso la importancia que tiene, hace de «Jack y las habichuelas mágicas» un cuento de hadas dotado de enorme significado.

Una de las historias más antiguas de la serie de Jack es «Jack y sus negocios», en la que el conflicto original no tiene lugar entre un muchacho y su madre, que cree que es tonto, sino que se trata, en este caso, de una lucha por la

---

[*] En cuanto a las diferentes historias de Jack, incluyendo también las distintas versiones de «Jack y las habichuelas mágicas», véase Briggs, *op. cit.*

dominación entre padre e hijo. Este relato presenta algunos problemas del desarrollo social-sexual del niño aun más claramente que «Jack y las habichuelas mágicas», y el mensaje incluido en este último se puede entender mejor a la luz del cuento anterior.

En «Jack y sus negocios», Jack es un niño impetuoso que no ayuda en absoluto a su padre. Y lo que es peor, éste ha caído en desgracia y debe enfrentarse a gran número de deudas. Por eso ordena a Jack que lleve una de las siete vacas que posee la familia a la feria para que intente conseguir cuanto más dinero mejor. De camino, Jack se encuentra con un hombre que le pregunta a dónde va. Jack se lo cuenta y el hombre le ofrece cambiar la vaca por un palo que está dentro de un saco: cuando su amo le dice «palo, sal del saco», golpea a todos los enemigos hasta dejarlos sin sentido. Jack acepta el cambio. Cuando llega a casa, el padre, que esperaba recibir mucho dinero por la vaca, se enfurece hasta el punto de coger un palo para pegar a su hijo. Entonces, Jack llama a su palo, que golpea al padre hasta que se ve obligado a pedir clemencia. Este hecho establece la autoridad de Jack en su casa frente a su padre, pero no les da el dinero que necesitan. Así que, al día siguiente, Jack va de nuevo a la feria con otra de las vacas. Se encuentra con el mismo hombre y esta vez le cambia la vaca por una abeja que canta hermosas canciones. Aumenta la necesidad de dinero y Jack va a vender la tercera vaca. Se topa con el hombre una vez más y, en esta ocasión, le cambia la vaca por un violín, que toca maravillosas melodías.

En este punto cambia plenamente el decorado. El rey que gobierna esta parte del mundo tiene una hija que no puede sonreír. Su padre promete que se casará con ella el hombre que le traiga un poco de alegría. Muchos príncipes y hombres ricos intentan en vano hacerla reír. Jack, vestido con harapos, vence a todos los demás, porque la princesa sonríe al oír cantar a la abeja y tocar tan bien el violín. Y se ríe a carcajadas cuando el palo golpea a los orgullosos pretendientes. Así pues, Jack puede casarse con ella.

Antes de que la boda tenga lugar, deben pasar una noche juntos. Jack se queda inmóvil y no se acerca para nada a la princesa. Esto ofende muchísimo a la muchacha y a su padre, pero el rey la tranquiliza diciéndole que quizá Jack tenga miedo de ella y de la nueva situación en que se encuentra. Así pues, a la noche siguiente lo intenta otra vez, pero sucede lo mismo que en la primera ocasión. Tras una tercera noche en la que Jack sigue sin acercarse a la princesa, el rey lo hace arrojar a un pozo lleno de leones y tigres. El palo de Jack golpea a los animales salvajes hasta volverlos sumisos, ante lo que la princesa se maravilla al ver «lo hombre que era». Se casan «y tuvieron montones de hijos».

Podríamos afirmar que a esta historia le falta algo. Por ejemplo, mientras que el número tres se acentúa repetidamente —tres encuentros con el hombre, tres cambios de una vaca por un objeto mágico, tres noches con la princesa sin que Jack «se acercara a ella»—, no queda nada claro por qué se mencionan siete vacas al principio y luego no se habla más de las cuatro que faltan después de los tres intercambios. En segundo lugar, aunque podemos encontrar otros muchos cuentos de hadas en los que un hombre no se preocupa de su amor durante tres días o noches consecutivas, lo normal es que se dé alguna explicación al respecto;[*] en cambio, en este caso, no se dice nada acerca del comportamiento de Jack en este sentido y, por tanto, tenemos que usar nuestra imaginación para darle un significado.

La fórmula mágica «palo, sal del saco» sugiere asociaciones de tipo fálico, al igual que el hecho de que únicamente con esta nueva adquisición puede el muchacho cambiar la relación con su padre, que hasta entonces le había dominado. Es también este palo el que le hace derrotar a todos los demás rivales, en una competición que, por otra parte, es de tipo sexual, puesto que el premio consiste en casarse con la princesa. Y es finalmente el mismo palo el que le permite poseer sexualmente a la princesa después de apaciguar a los animales salvajes. Mientras que el canto armonioso de la abeja y las bellas melodías del violín hacen sonreír a la princesa, ésta no se ríe abiertamente hasta que el palo golpea a los engreídos pretendientes, destruyendo así lo que se supone su postura masculina.[†] Pero si estas connotaciones sexuales fueran lo único que tiene esta historia, no podríamos decir que es un cuento, o, por lo menos, no tendría un sentido auténtico como tal. Para que tenga mayor significado, debemos interpretar las noches durante las que Jack permanece inmóvil al lado de la princesa, teniendo en cuenta que su propio comportamiento es como el de un palo.

[*] Por ejemplo, en el cuento de los Hermanos Grimm «El cuervo» la hija de una reina que había sido convertida en un cuervo puede librarse de su hechizo si el héroe la espera completamente despierto hasta el día siguiente. El cuervo le advierte que para permanecer despierto es mejor que no coma ni beba nada de lo que una anciana le ofrecerá. Él lo promete pero durante tres días consecutivos cae en la tentación de coger algo y, en consecuencia, se duerme en el momento en que la princesa-cuervo llega a su encuentro. En este caso, son los celos de una anciana y los deseos egoístas de un joven los que explican que el príncipe se quede dormido cuando debería haber permanecido despierto.

[†] Hay muchos cuentos de hadas en los que una princesa seria es conquistada por el hombre que consiga hacerla reír, es decir, que la libera desde el punto de vista emocional, haciendo aparecer como ridículas a personas que en otras circunstancias inspirarían respeto. Por ejemplo, en el cuento de los Hermanos Grimm «El ganso de oro», Bobo, el pequeño de tres hermanos, recibe un ganso con plumas de oro, gracias a la amabilidad que demuestra hacia un duendecillo. La codicia induce a algunas personas a intentar arrancar una pluma, lo que hace que se queden pegados al ganso uno tras otro. Finalmente, un clérigo y un sacristán se enganchan también y tienen que seguir a Bobo y al ganso. La imagen es tan ridícula que, al ver esta procesión, la princesa acaba por reír.

El cuento nos dice que la potencia fálica no es suficiente, porque por sí sola no conduce a nada superior, ni siquiera significa la madurez sexual. La abeja —símbolo del trabajo duro y de la dulzura, puesto que nos deleita con su miel y de ahí sus deliciosas canciones— significa el trabajo y la satisfacción que de él se puede obtener. El trabajo constructivo que representa la abeja contrasta fuertemente con la pereza y la tosquedad características de Jack. Después de la pubertad un muchacho debe encontrar objetivos constructivos y esforzarse en conseguirlos para convertirse en un miembro útil a la sociedad. He aquí la razón por la que Jack obtiene el palo antes que la abeja y el violín. Éste, como último objeto, simboliza el logro de tipo artístico y, con él, las cualidades humanas superiores. Para conquistar a la princesa no basta el poder del palo y lo que éste simboliza desde el punto de vista sexual. El poder del palo (proeza sexual) debe controlarse, como sugieren las tres noches en las que Jack permanece inmóvil. Con un comportamiento así demuestra su autocontrol; con ello, no basa ya toda su fuerza en la masculinidad fálica; no desea conquistar a la princesa subyugándola. A través de la sumisión de los animales salvajes, Jack demuestra que usa su fuerza para controlar las tendencias inferiores —la ferocidad del león y del tigre, su tosquedad e irresponsabilidad que le han hecho aumentar las deudas de su padre— y, con ello, se hace acreedor a la princesa y al reino, cosa que ella reconoce. En un principio, Jack la hizo reír pero, al final, cuando ha demostrado no sólo su poder (sexual) sino también su autocontrol (sexual), ella se da cuenta de que es el hombre con el que podrá ser feliz y tener muchos hijos.[*]

«Jack y sus negocios», empieza con una autoafirmación adolescente de tipo fálico («palo, sal del saco») y termina con una madurez personal y social al conseguir el autocontrol y la valoración de los aspectos superiores de la vida. El cuento de «Jack y las habichuelas mágicas», mucho más conocido, comienza y termina en un estadio del desarrollo sexual masculino muy anterior. Mientras la pérdida del placer infantil se insinúa claramente en la primera historia con la necesidad de vender las vacas, este es también uno de los temas centrales de «Jack y las habichuelas mágicas». Se nos cuenta que la vaca Leche Blanca, que hasta entonces había alimentado al niño y a la madre, deja, de repente, de dar

[*] El cuento de los Hermanos Grimm «El cuervo» puede servir como comparación para confirmar la idea de que el control sobre las tendencias instintivas, repetido tres veces, demuestra una madurez sexual, mientras que su ausencia indica una inmadurez que impide la obtención de un amor verdadero. Al revés de lo que ocurre con Jack, el héroe de «El cuervo», en lugar de controlar su deseo de comida y bebida y de caer dormido, sucumbe tres veces a la tentación de aceptar lo que la anciana le ofrece diciéndole «una vez no es nada» —es decir, que no cuenta—, lo cual es una muestra de inmadurez moral. En consecuencia, pierde a la princesa y al final la conquista después de muchas peripecias que le hacen madurar.

leche. Así comienza la expulsión de un paraíso infantil; y continúa con las burlas de la madre cuando Jack cree en el poder mágico de sus semillas. La planta de habichuelas, de aspecto fálico, permite a Jack enzarzarse en el conflicto edípico con el ogro, a cuyos ataques sobrevive y al que finalmente vence, sólo gracias a que la madre edípica se pone de su parte y en contra de su propio marido. Jack abandona su confianza en el poder mágico de la autoafirmación fálica cuando corta la planta de habichuelas, lo que abre el camino hacia la masculinidad madura. Así pues, la combinación de ambas historias de Jack cubre el desarrollo masculino en su totalidad.

La infancia termina cuando la creencia en una fuente inagotable de amor y de nutrición demuestra ser una fantasía irreal. La niñez comienza con una convicción igualmente irreal acerca de lo que puede conseguir el propio cuerpo del niño en general, y una parte de él en especial: su recientemente descubierto aparato sexual. De la misma manera que en la infancia el pecho materno era el símbolo de todo lo que el niño quería para vivir, ahora su cuerpo, incluidos los genitales, cumplirá esta función o, por lo menos, así quiere creerlo el muchacho. Esto es igualmente válido para ambos sexos; esta es la razón por la que tanto los niños como las niñas disfrutan de «Jack y las habichuelas mágicas». Se llega al final de la niñez, como ya hemos dicho antes, cuando se abandonan estos sueños infantiles y cuando la autoafirmación, incluso frente a un progenitor, se convierte en lo más importante.

Todos los niños pueden captar el significado inconsciente de la tragedia cuando la vaca Leche Blanca, que brindaba todo lo necesario, deja, repentinamente, de dar leche. Les trae a la memoria imágenes, ya casi olvidadas, del momento dramático en que dejaron de recibir la leche al ser destetados. Es el instante en qua la madre exige al niño que aprenda a recibir lo que el mundo externo puede ofrecerle. Esto está representado en la historia por el hecho de que la madre de Jack lo manda a buscar algo (el dinero que se espera que consiga por la vaca) que les ayude a sobrevivir. Pero el que Jack crea todavía en los objetos mágicos no le ha preparado todavía para enfrentarse al mundo de manera realista.

Si hasta este momento la madre (la vaca, en la metáfora del cuento) ha proporcionado todo lo necesario y ahora ya no es así, es lógico que el niño se dirija al otro progenitor —representado en la historia por el hombre con el que Jack se encuentra por el camino— a la espera de que el padre le brinde, a través de la magia, lo que el niño necesita. Privado de los objetos «mágicos» que hasta entonces nunca le habían fallado y que él sentía como sus «derechos»

incuestionables, Jack está más que preparado para cambiar la vaca por cualquier promesa de solución mágica a la difícil situación en que se encuentra.

No es sólo la madre la que dice a Jack que venda la vaca porque ya no da leche; también Jack quiere deshacerse de esta vaca no buena que le ha decepcionado. Si la madre, en forma de Leche Blanca, falla y obliga a cambiar las cosas, Jack no va a conseguir que le den por la vaca lo que su madre quiere, sino lo que a él le parezca mejor.

El ser impulsado al mundo externo significa el final de la infancia. Entonces el niño tiene que empezar el lento y difícil proceso que le llevará a convertirse en un adulto. El primer paso en este camino es el abandono de las soluciones exclusivamente orales a todos los problemas de la vida. Hay que sustituir la dependencia oral por lo que el niño puede hacer por sí mismo, siguiendo sus propias iniciativas. En «Jack y sus negocios», el héroe recibe tres objetos mágicos y sólo gracias a ellos consigue su independencia; estos objetos lo hacen todo por él. Su única contribución, aunque demuestra un gran autocontrol, es más bien pasiva: no se mueve cuando está en la cama con la princesa. Cuando es arrojado al pozo donde se encuentran los animales salvajes, no se salva gracias a su valentía o a su inteligencia sino sólo por el poder mágico de su palo.

Las cosas son muy diferentes en «Jack y las habichuelas mágicas». Esta historia nos dice que, aunque el creer en la magia puede ser una ayuda para enfrentarse al mundo por sí mismo, en último término debemos tomar la iniciativa y aceptar correr los riesgos que implica la lucha por la vida. Cuando Jack recibe las semillas mágicas, trepa por la planta y pone en peligro su vida tres veces para conseguir los objetos mágicos. Al final de la historia corta el tallo, asegurando de esta manera su posesión de los objetos mágicos que ha conseguido gracias a su astucia.

El niño sólo acepta el abandono de la dependencia oral si puede encontrar seguridad en la creencia realista —o, lo más probable, exageradamente fantástica— de que su cuerpo y sus órganos harán algo por él. Pero el niño no ve la sexualidad como algo basado en una relación entre un hombre y una mujer, sino algo que puede alcanzar por sí solo. Tras la decepción sufrida con su madre, no es probable que un muchacho acepte la idea de que necesita una mujer para llegar a su plena masculinidad. Si no cree de esta manera (tan poco realista) en sí mismo, el niño no puede enfrentarse al mundo. La historia nos dice que Jack buscaba trabajo pero no consiguió encontrar nada, lo cual indica que todavía no puede comportarse de modo realista; el hombre que le da las semillas mágicas lo comprende perfectamente, aunque no su madre. Sólo la confianza en lo que su propio cuerpo

—o, más concretamente, su sexualidad floreciente— puede hacer por él le permite al niño el abandono de la satisfacción oral; esta es otra razón por la que Jack está dispuesto a cambiar la vaca por las semillas.

Si su madre aceptara el hecho de que Jack quiere creer en que sus semillas y lo que pueda nacer de ellas tendrá tanto valor como la vaca en el pasado, Jack necesitaría en menor grado echar mano de las satisfacciones fantásticas, como, por ejemplo, la confianza en los mágicos poderes fálicos simbolizados por la enorme planta de habichuelas. En lugar de aprobar el primer acto de independencia e iniciativa de Jack —el cambio de la vaca por las semillas—, su madre se burla de lo que ha hecho, se enfada con él, le pega y, lo peor de todo, cae de nuevo en el ejercicio de su poder oral frustrante: como castigo por haber mostrado iniciativas, Jack tiene que acostarse sin probar bocado. Una vez en la cama, después de que la realidad ha resultado tan decepcionante, la satisfacción de tipo fantástico se apodera de Jack. Comprobamos una vez más la sutilidad psicológica de los cuentos de hadas, que brinda lo que se ha llamado el halo de la verdad, por el hecho de que las semillas originan la enorme planta de habichuelas durante la noche. Ningún chico normal podría exagerar así, en estado de vigilia, las esperanzas provocadas en él por su recién descubierta masculinidad. Pero, durante la noche, ve en sueños las imágenes extraordinarias de la habichuela por la que trepará hasta las puertas del cielo. La historia nos dice que, cuando Jack se despierta, la habitación está a oscuras porque la planta impide que entre la luz. Esto nos sugiere también que todo lo que sucede —el hecho de escalar hasta el cielo por la planta, el encuentro con el ogro, etc.— no es más que un sueño, que hace concebir esperanzas a Jack de que algún día conseguirá grandes cosas.

El crecimiento fantástico de las pequeñas, pero mágicas, semillas que ocurre durante la noche es captado por los niños como un símbolo del poder milagroso y de las satisfacciones que el desarrollo sexual de Jack trae consigo: la fase fálica está sustituyendo a la oral; las habichuelas han reemplazado a Leche Blanca. El niño trepará por ellas hasta llegar a un plano superior de existencia.

No obstante, la historia nos advierte de que esto no será posible sin pasar antes por grandes peligros. La fijación en la fase fálica representa un nimio progreso respecto a la fijación en la fase oral. Cuando se utiliza la relativa independencia, adquirida gracias al nuevo desarrollo social y sexual para resolver los problemas edípicos anteriores, se ha emprendido el camino hacia el verdadero progreso humano. De ahí los peligrosos encuentros de Jack con el ogro, que encarna el poder edípico. Sin embargo, Jack recibe la ayuda de la mujer del ogro, sin la que éste hubiera llegado a destruirle. La inseguridad de Jack en «Jack y las

habichuelas mágicas», en cuanto a su fuerza sexual recientemente descubierta, se manifiesta en su «regresión» a la oralidad siempre que se siente amenazado: se esconde dos veces en el horno y finalmente en una gran caldera de cobre. Se sugiere también su inmadurez en otro detalle: Jack roba los objetos mágicos que posee el ogro, sólo gracias a que éste está profundamente dormido.* Asimismo se indica el hecho de que Jack, en el fondo, no está preparado para confiar en su nueva masculinidad cuando le pide comida a la mujer del ogro.

Este relato describe, a la manera típica de los cuentos, los estadios de desarrollo por los que un niño tiene que pasar para convertirse en un ser humano independiente, y muestra cómo se puede conseguir, incluso obteniendo un placer, a pesar de los más grandes peligros. No basta con abandonar las satisfacciones de tipo oral —quizá viéndose forzado a ello por circunstancias— y sustituirlas por las de tipo fálico para encontrar una solución a todos los problemas vitales: se deben añadir también, paso a paso, los valores superiores que se han ido adquiriendo. Antes de que esto sea posible, se tiene que pasar por la situación edípica, que comienza con una profunda decepción provocada por la madre y que implica una gran rivalidad y celos respecto al padre. El muchacho no confía aún suficientemente en el padre como para poder relacionarse abiertamente con él. Para vencer las dificultades de este período, el niño necesita la ayuda de una madre comprensiva: Jack llega a poseer los poderes del padre-ogro sólo porque la mujer de éste le protege y oculta.

En su primer viaje, Jack roba una bolsa llena de oro, que permite que él y su madre compren todo lo que necesitan. Sin embargo, pronto se acaba este

* La conducta de Jack, en «Jack y sus negocios», es completamente diferente, puesto que, en este caso, confía en la fuerza que acaba de conquistar. No se esconde ni roba; por el contrario, cuando se encuentra en una situación difícil —tanto con su padre, como con sus rivales frente a la princesa o con los animales salvajes—, utiliza abiertamente el poder mágico de su palo para alcanzar sus objetivos.

dinero, por lo que Jack repite su incursión, aun sabiendo que, al hacerlo, pondrá en peligro su vida.*

En su segundo viaje, Jack coge una gallina que pone huevos de oro; ha aprendido que las cosas que uno no hace o que otros no hacen para él se acaban muy pronto. Jack podría haberse sentido satisfecho con la gallina, puesto que a partir de ese momento todas las necesidades físicas podían satisfacerse sin problemas. Así pues, no existía motivo alguno para el tercer viaje aparte del deseo de riesgos y aventuras y del anhelo de encontrar algo mejor que los bienes materiales. En consecuencia, Jack se apodera esta vez del arpa de oro, que simboliza la belleza, el arte y los aspectos superiores de la vida. Tras esto se produce la última experiencia, en la que Jack aprende que no se puede confiar en que la magia resuelva los problemas vitales.

Mientras Jack conquista una existencia más humana, al luchar y conseguir lo que el arpa representa, se ve obligado a reconocer —cuando el ogro está a punto de atraparlo— que, si sigue confiando en las soluciones mágicas, acabará por ser destruido. En el instante en que el ogro baja tras él por la planta, Jack llama a su madre para que corte el tallo. La madre coge el hacha pero, al ver las enormes piernas del ogro que se acercan, se queda paralizada por el terror; es incapaz de enfrentarse a los objetos fálicos. A un nivel diferente, esto significa que, aunque una madre pueda proteger a su hijo de los peligros implicados en su lucha por convertirse en un hombre —como hizo la mujer del ogro al esconder a Jack—, no puede hacerlo todo por él; sólo el niño mismo es capaz de conseguirlo. Jack le arrebata el hacha y corta la planta, con lo que el ogro cae al suelo y queda muerto en el acto. Con esta acción Jack se libera del padre experimentado a nivel oral: un ogro celoso que quiere devorarlo.

Sin embargo, al cortar la planta, Jack no sólo se ve libre de la imagen de un padre destructivo, sino que abandona también su confianza en el poder mágico

---

* En cierto modo, el hecho de trepar por la planta de habichuelas simboliza no sólo el poder «mágico» que el palo tiene para erguirse, sino también los sentimientos del muchacho relacionados con la masturbación. El niño que se masturba teme que, si le descubren, será duramente castigado, lo mismo que el ogro destruiría a Jack si se enterara de sus intenciones. Pero el niño siente también, al masturbarse, como si estuviera «robando» algún poder a sus padres. El pequeño, que capta a nivel inconsciente este significado de la historia, llega a la conclusión de que sus temores referidos a la masturbación son infundados. Su incursión «fálica» al mundo de los ogros-gigantes adultos, lejos de llevarle a la destrucción, le ofrece unas ventajas de las que podrá disfrutar de modo permanente.
Aquí tenemos otro ejemplo de cómo el cuento de hadas permite que el niño comprenda y reciba ayuda a nivel inconsciente, sin tener por qué percibir, de modo consciente, el mensaje que el cuento le transmite. El cuento de hadas representa en imágenes lo que sucede en el inconsciente y el preconsciente del niño: cómo su sexualidad incipiente parece un milagro que sobreviene en la oscuridad de la noche, en sueños. El hecho de trepar por la planta y lo que esto simboliza da lugar a la angustia de que el niño será castigado por su atrevimiento. Teme que su deseo de actividad sexual le lleve a despojar a los padres de sus prerrogativas y poderes y cree por lo tanto que sólo puede llevar a cabo sus acciones a escondidas, sin que los adultos sepan qué sucede. Después de que la historia haya dado forma a estas ansiedades, proporciona la seguridad al niño de que el final será feliz.

del falo como medio para conseguirlo todo en la vida. Al utilizar el hacha, Jack renuncia a las soluciones mágicas, se convierte en «su propio hombre». Ya no tiene que apoyarse en los demás, ni vivir con el miedo mortal a los ogros, ni confiar en que la madre lo esconda en un horno (regresión a la oralidad).

Al final de la historia de «Jack y las habichuelas mágicas», Jack está listo para abandonar las fantasías fálicas y edípicas, y para intentar, en cambio, vivir en la realidad como cualquier niño de su edad puede hacer. El siguiente estadio de desarrollo no nos lo presenta ya tratando de engañar al padre que duerme para robarle sus posesiones, ni fantaseando que una madre pueda traicionar a su marido por él, sino luchando abiertamente por un progreso social y sexual. Ahí es donde empieza «Jack y sus negocios», es decir, cuando Jack consigue esta madurez.

Este cuento, como muchos otros, podría ser tanto una enseñanza para los padres como una ayuda para los hijos. Indica a las madres lo que los pequeños necesitan para resolver sus problemas edípicos: la madre tiene que unirse al atrevimiento sexual del muchacho, por muy subrepticio que pueda ser, y protegerle de los peligros inherentes a la afirmación masculina, particularmente cuando se enfrenta al padre.

La madre de «Jack y las habichuelas mágicas» no cumple con su deber, puesto que, en lugar de defender su virilidad en desarrollo, le niega todo valor. El progenitor del sexo opuesto debería impulsar el desarrollo sexual del hijo, especialmente cuando éste busca objetivos y logros en el mundo externo. La madre de Jack, que estaba convencida de que su hijo era tonto, por el negocio que hizo, resulta ser mucho más boba que él porque no supo reconocer su desarrollo hacia la adolescencia. Si ella hubiera hecho las cosas a su manera, Jack habría sido siempre un niño inmaduro y no hubieran podido salir nunca de la miseria. Jack, motivado por su incipiente virilidad e impasible ante el menosprecio que su madre le demuestra, consigue una gran fortuna con sus valientes acciones. Este relato enseña —como otros muchos, por ejemplo, «Los tres lenguajes»— que el error de los padres consiste básicamente en la falta de una respuesta apropiada y sensible a los diversos problemas que acarrea el desarrollo personal, social y sexual de sus hijos.

El conflicto edípico que tiene lugar en el interior del protagonista de esta historia está externalizado convenientemente mediante dos personajes distantes que existen en un castillo perdido en el cielo: el ogro y su mujer. Muchos niños pasan por la experiencia de que, la mayor parte del tiempo en que el padre —como el ogro del cuento— no está en casa, se sienten muy a gusto con su madre, al igual

que Jack con la mujer del ogro. Pero entonces llega el padre pidiendo la comida y todo se estropea, por lo que el niño no está contento con la aparición del padre. Si no se consigue que el niño tenga la sensación de que su padre está feliz si le encuentra en casa, el pequeño tendrá miedo de haber excluido al padre de sus fantasías, mientras éste estaba fuera. Puesto que el niño quiere robar las posesiones que más aprecia el padre, es lógico que tema un castigo como represalia.

Dados los peligros que implica la regresión a la oralidad, este es otro de los mensajes incluidos en la historia de Jack: no fue ninguna desgracia que Leche Blanca dejara de dar leche. Si esto no hubiera sucedido, Jack no habría obtenido las semillas que dieron lugar a las enormes habichuelas. Así pues, la oralidad no sólo sirve para alimentar; si uno se aferra a ella más de lo necesario, el desarrollo posterior se ve afectado e incluso puede llevar a la destrucción, como le ocurre al ogro, fijado en la oralidad. Se puede abandonar este período al llegar a la virilidad si la madre continúa ofreciendo su ayuda y protección. La mujer del ogro esconde a Jack en un lugar seguro, de la misma manera que el útero de la madre proporcionaba seguridad frente a cualquier peligro. Esta leve regresión a un estadio anterior del desarrollo brinda la tranquilidad y la fuerza necesarias para dar un nuevo paso hacia la independencia y la auto-afirmación. Esto permite que el muchacho disfrute plenamente de las ventajas del desarrollo fálico en el que está entrando. Y puesto que la bolsa de oro y, aún más, la gallina de los huevos de oro representan las ideas anales de posesión, la historia asegura que el niño no se va a quedar fijado en el estadio anal: pronto se dará cuenta de que debe sublimar

dichos puntos de vista primitivos y no sentirse satisfecho con ellos. A partir de entonces, no buscará más que el arpa de oro y lo que ésta simboliza.*

---

* Por desgracia, «Jack y las habichuelas mágicas» se ha editado a menudo en una versión que contiene gran número de cambios, la mayoría de los cuales son resultado de los esfuerzos por justificar, desde el punto de vista moral, el hecho de que Jack robe al gigante. No obstante, estas modificaciones destruyen el impacto poético del cuento y le despojan de un significado psicológico más profundo. En esta versión resumida, un hada le dice a Jack que el castillo del gigante y sus objetos mágicos habían pertenecido anteriormente a su padre y que el gigante se había apoderado de ellos después de darle muerte; así pues, Jack tiene el derecho de matar al gigante y arrebatarle los objetos mágicos. Esto convierte el relato en un cuento admonitorio en lugar de una historia en la que un muchacho consigue la plena virilidad.

La versión original de «Jack y las habichuelas mágicas» es la odisea de un niño que lucha por obtener la independencia de una madre que lo menosprecia, y por alcanzarlo todo por sí mismo. En la versión resumida, Jack hace únicamente lo que una mujer mayor y más poderosa le ordena que haga.

Un último ejemplo de que los que creen que mejoran los cuentos hacen justamente lo contrario: en ambas versiones, cuando Jack se apodera del arpa, ésta grita: «¡Amo, amo!», despertando así al ogro, que persigue a Jack con la intención de matarle. El hecho de que un arpa que habla despierte a su verdadero amo, cuando la roban, es lógico. Pero ¿qué pensará un niño de un arpa mágica que, no sólo fue arrebatada a su primer amo, sino que además el ladrón lo mató vilmente, y que, después, cuando el hijo del verdadero amo intenta recuperarla, despierta, sin embargo, al ladrón y asesino? El cambio de estos detalles priva a la historia de un impacto mágico, de la misma manera que despoja a los objetos mágicos —y a todo lo que sucede en la historia— de su significado simbólico como representaciones externas de los procesos internos.

La reina celosa en «Blancanieves» y el mito de Edipo

Al referirse los cuentos de hadas, mediante la imaginación, a los momentos más importantes del desarrollo de nuestras vidas, no sorprende que muchos de ellos se centren, de alguna manera, en las dificultades del período edípico. Sin embargo, todos los cuentos que se han comentado hasta ahora tienen como tema central los problemas de los hijos y no los de los padres. En realidad, puesto que tanto la relación del hijo con el padre como de éste con el hijo están llenas de dificultades, muchos cuentos de hadas se refieren también a los problemas edípicos de los padres. Mientras se estimula al niño a creer que puede salir con éxito de la situación edípica, se avisa a los padres de las desastrosas consecuencias que puede tener para ellos el hecho de quedarse atrapados en las dificultades de este período.*

En «Jack y las habichuelas mágicas», se insinuaba la falta de preparación de una madre para permitir que su hijo llegara a ser independiente. «Blancanieves» nos muestra cómo un progenitor —la reina— se muere de celos porque su hija, al ir creciendo, es cada vez más superior a ella. En la tragedia griega de Edipo, que está, por supuesto, abrumado por las dificultades edípicas, no sólo se destruye a la madre, Yocasta, sino también, y en primer lugar, al padre, Layo, cuyo temor a que su hijo lo sustituya algún día da lugar a la tragedia que constituye el fin para todos. El miedo de la reina a que Blancanieves la supere es el tema central del cuento de hadas, que lleva, erróneamente, el nombre de la niña, al igual que el mito de Edipo. Por lo tanto, puede ser útil considerar brevemente este famoso mito que, a través de los estudios psicoanalíticos, se ha convertido en la metáfora con la que nos referimos a una relación emocional concreta dentro de la familia, que puede dar lugar a grandes obstáculos en el camino hacia la madurez y la plena integración

* Al igual que ocurre con sus deseos, el cuento de hadas comprende perfectamente que el niño no pueda evitar los problemas del período edípico y, por esto, no se le castiga si actúa de acuerdo con ellos. Pero el progenitor que se permite representar *sus* dificultades edípicas con su hijo, sufre un severo castigo.

de una persona, mientras es, por otra parte, el origen potencial del desarrollo más completo de la personalidad.

En general, cuanto menos capaz es una persona de resolver, de modo constructivo, sus sentimientos edípicos, mayor es el peligro de que estos sentimientos vuelvan a abrumarlo cuando tenga hijos. El padre que no haya conseguido integrar, en el proceso de maduración, su deseo infantil de poseer a su madre y el temor irracional a su padre, es muy probable que se sienta angustiado por la rivalidad de su propio hijo, y que actúe destructivamente, como le ocurrió al rey Layo. Tampoco el inconsciente de un niño dejará de reaccionar a los sentimientos del progenitor, si forman parte de la relación de éste con su hijo, El cuento de hadas permite que el niño comprenda que él no es el único que está celoso de su padre, puesto que éste puede tener sentimientos semejantes. Esta percepción puede ayudar a acortar las distancias entre padre e hijo y, además, a solucionar algunas dificultades que, de otro modo, serían irresolubles. Otra característica importante es que el cuento de hadas le asegura al niño que no necesita tener miedo de los posibles celos del progenitor, puesto que los superará con éxito por muchas complicaciones que se originen debido a estos sentimientos. Los cuentos de hadas no dicen *por qué* un progenitor es incapaz de disfrutar del proceso de maduración de su hijo ni por qué, en cambio, siente celos cuando ve que éste le supera. No sabemos por qué la reina de «Blancanieves» no puede envejecer y sentirse, al mismo tiempo, satisfecha del proceso de su hija al convertirse en una muchacha encantadora. Algo debe haber sucedido en el pasado para hacerla vulnerable hasta el punto de odiar a la hija que debería querer. Toda una serie de mitos, cuya parte central es el de Edipo, sirve de ejemplo a cómo la secuencia de las generaciones puede explicar el temor que un progenitor tiene a su hijo.[*]

Esta serie de mitos, que termina con *Los siete contra Tebas,* empieza con Tántalo que, como amigo de los dioses, intenta comprobar si es verdad que éstos lo saben todo, haciendo matar a su hijo Pélope y sirviéndolo en una cena para los dioses. (La reina de «Blancanieves» ordena que maten a su hija y se come lo que cree que es parte de su cuerpo.) El mito nos dice que la mala acción de Tántalo fue provocada por su vanidad, la misma causa que impulsa a la reina a cometer su villanía. Ésta, que quería ser siempre la más bella, es castigada a bailar con unos zapatos al rojo vivo hasta morir. Tántalo, que intentaba engañar a los dioses

[*] En lo referente a los distintos mitos que constituyen el ciclo que comienza con Tántalo, se centra en Edipo, y termina con *Los siete contra Tebas y* la muerte de Antígona, véase Schwab, *op. cit.*

dándoles el cuerpo de su hijo para comer, es castigado a sufrir eternamente en el reino de Hades, donde se ve tentado a satisfacer su constante sed y hambre con agua y frutos que parecen estar a su alcance pero que se apartan tan pronto como intenta cogerlos. Así pues, el castigo es adecuado al crimen cometido, tanto en el mito como en el cuento de hadas.

En ninguna de las dos historias significa la muerte el final de la vida, puesto que los dioses resucitan a Pélope y Blancanieves recupera el conocimiento. La muerte es más bien un símbolo de que se desea que una persona desaparezca, lo mismo que un niño en el período edípico no quiere que su progenitor muera de verdad, sino sólo que desaparezca del camino que le lleva a conseguir la atención del otro progenitor. Lo que el niño espera es que, aunque en un momento determinado haya deseado esta desaparición, su progenitor esté vivo y a su disposición cuando lo necesite. Por esta razón, en los cuentos de hadas, una persona muere o se convierte en estatua de piedra para, a continuación, volver a la vida.

Tántalo era un padre dispuesto a sacrificar el bienestar de su hijo para alimentar su vanidad y esto le llevó a su propia destrucción y a la de su hijo. Pélope, tras ser utilizado de este modo por su padre, no dudó después en matar a un progenitor para alcanzar sus objetivos. El rey Enómao de Elis deseaba conservar, de manera egoísta, a su bella hija Hipodamia, y trazó un plan con el que disfrazar su deseo, asegurándose, al mismo tiempo, de que la muchacha no lo abandonaría. Todo pretendiente de Hipodamia debía competir con el rey Enómao en una carrera de cuadrigas; si ganaba el pretendiente, podía casarse con Hipodamia; si perdía, el rey tenía derecho a matarlo, cosa que siempre llevaba a cabo. Pélope cambió los tornillos de cobre de la cuadriga del rey por piezas de cera, y de esta manera consiguió ganar la carrera, en la que el rey se mató.

El mito indica que las consecuencias son igualmente trágicas tanto si un padre se sirve de su hijo en su propio beneficio, como si, al tener una relación edípica con su hija, intenta privarla de una vida propia y mata a sus pretendientes. Además, el mito nos habla también de los resultados dramáticos de la rivalidad fraterna «edípica». Pélope tuvo dos hijos legítimos, Atreo y Tiestes. Muerto de celos, Tiestes, el menor de los dos, robó a Atreo una oveja que daba lana de oro. Como represalia, Atreo mató a los dos hijos de Tiestes y se los sirvió en un gran banquete.

Este no es el único ejemplo de rivalidad fraterna en la familia de Pélope. Había también un hijo ilegítimo, Crisipo. Layo, el padre de Edipo, encontró, de joven, protección y un hogar en la corte de Pélope. A pesar de la amabilidad que

éste le demostró, Layo injurió a Pélope raptando —o hechizando— a Crisipo. Se supone que Layo llevó a cabo esta acción por los celos que sentía respecto a Crisipo, que era el preferido de Pélope. Como castigo por esta rivalidad, el oráculo de Delfos le dijo a Layo que sería asesinado por su propio hijo. De la misma manera que Tántalo había destruido, o intentado destruir, a su hijo Pélope y éste se las había arreglado para que muriera su suegro Enómao, asimismo Edipo tenía que matar a su padre, Layo. Es ley de vida que un hijo sustituya al padre, por lo que podemos leer estas historias como relatos del deseo de un hijo por hacerlo y de los esfuerzos del padre por evitarlo. No obstante, este mito nos dice que las acciones edípicas de los padres preceden a las de los hijos.

Para evitar que su hijo lo matara, Layo hizo perforar los tobillos de Edipo cuando éste nació, y le encadenó los pies. Layo ordenó que un pastor se llevara a su hijo y lo abandonara en el bosque. Pero el pastor —como el cazador de «Blancanieves»— se compadeció del niño y fingió haber abandonado a Edipo; pero lo dejó al cuidado de otro pastor. Éste llevó a Edipo hasta su rey, quien lo educó como si fuera su propio hijo.

De joven, Edipo consultó el oráculo de Delfos, que pronosticó que mataría a su padre y se casaría con su madre. Al creer que la pareja real que lo había educado eran sus padres, Edipo no volvió a casa para evitar la tragedia. En una encrucijada, se encontró con Layo, al que mató sin saber que era su padre y más tarde llegó a Tebas, resolvió el enigma de la Esfinge y liberó a la ciudad. Como recompensa, Edipo se casó con la reina viuda, su madre, Yocasta. Así, el hijo sustituyó a su padre como rey y esposo; el hijo se enamoró de su madre y ésta tuvo relaciones sexuales con él. Cuando se descubrió finalmente la verdad, Yocasta se suicidó y Edipo se sacó los ojos como castigo por no haber sabido ver lo que estaba haciendo.

Pero la tragedia no termina aquí. Los hijos gemelos de Edipo, Eteocles y Polínices, no se ocuparon de él en su desgracia; sólo su hija Antígona permaneció a su lado. El tiempo pasó, y en la guerra contra Tebas, Eteocles y Polínices se mataron uno a otro en una batalla. Antígona enterró a Polínices en contra de las órdenes del rey Creón, lo que causó su muerte. Es decir, que no sólo la intensa rivalidad fraterna lleva a la destrucción, como vemos por el destino de los dos hermanos, sino que un excesivo vínculo fraterno es igualmente perjudicial, como nos indica el destino de Antígona.

La variedad de relaciones que conducen a la muerte en estos mitos se puede resumir de la manera siguiente: en lugar de aceptar con cariño a su hijo, Tántalo lo sacrifica para conseguir sus propósitos, y lo mismo hace Layo con Edipo,

por lo que ambos padres terminan por destruirse. Enómao muere porque intenta conservar a su hija para él solo, al igual que Yocasta, que se relaciona demasiado íntimamente con Edipo: el amor sexual hacia el hijo del sexo opuesto es tan destructivo como el temor de que el hijo del mismo sexo sustituya y supere al progenitor. El error de Edipo consiste en eliminar al padre del mismo sexo, y el de sus hijos en abandonarlo en su desgracia. La rivalidad fraterna castiga a los hijos de Edipo. Antígona, que no abandona a su padre, muere por la gran devoción que siente por su hermano.

Pero tampoco en este punto concluye la historia. Creón, quien, como rey, condena a muerte a Antígona, no atiende a las súplicas de su hijo, Hemón, enamorado de Antígona. Al destruirla, Creón aniquila también a su propio hijo, con lo que nos encontramos, una vez más, ante un padre que no puede dejar de encauzar la vida de su hijo. Hemón, desesperado por la muerte de su amada, intenta matar a su padre y, al fracasar en su intento, se quita la vida; también su madre, la esposa de Creón, acaba por suicidarse ante la pérdida del hijo. La única que sobrevive en la familia de Edipo es Ismene, hermana de Antígona, que no se ha relacionado demasiado estrechamente ni con sus padres ni con sus hermanos, y con la que ningún miembro de la familia se encontraba demasiado unido. Según el mito, no parece haber solución alguna: aquel que por azar o por sus propios deseos, mantenga una relación «edípica» demasiado profunda acabará por ser destruido.

En esta serie de mitos se pueden encontrar prácticamente todos los tipos de relaciones incestuosas que se insinúan asimismo en los cuentos de hadas. Pero en estos relatos, la historia del héroe muestra cómo las relaciones infantiles, potencialmente destructivas, pueden estar, y de hecho están, integradas en los procesos del desarrollo. En el mito se expresan las dificultades edípicas y, en consecuencia, el desenlace es una destrucción total, tanto si las relaciones son positivas como negativas. El mensaje está muy claro: cuando un progenitor no puede aceptar a su hijo como tal y no es capaz de sentirse satisfecho porque algún día será su sucesor, el resultado es una tragedia enorme. Únicamente una aceptación del hijo como tal —no como rival ni como objeto sexual—, permite que las relaciones entre hermanos y entre padres e hijos sean satisfactorias.

La manera en que el cuento de hadas y el mito clásico presentan las relaciones edípicas y sus consecuencias es completamente distinta. A pesar de los celos de su madrastra, Blancanieves no sólo sobrevive, sino que además alcanza una felicidad completa. Y lo mismo sucede con Nabiza, a la que sus padres habían abandonado porque la satisfacción de sus propios deseos había sido más

urgente que conservar a su hija, y cuya madre adoptiva había deseado tenerla a su lado durante demasiado tiempo. El padre de Bella en «La bella y la bestia» la ama intensamente, y ella hace lo propio con él, pero ninguno de ellos recibe castigo alguno por sus relaciones mutuas: por el contrario, Bella salva a su padre y a la Bestia, desplazando su vínculo amoroso del padre al amante. Cenicienta, lejos de ser destruida por los celos de sus hermanastras, lo mismo que los hijos de Edipo, acaba por vencer todas las dificultades.

Esto es lo que encontramos en todos los cuentos de hadas. El mensaje que *estas* historias nos transmiten es que, aunque los conflictos y dificultades de tipo edípico parezcan irresolubles, si se lucha con vehemencia contra estas complicaciones familiares emocionales, se puede llegar a una vida mucho mejor que la que tienen los que nunca experimentaron esos problemas. Todo lo que se expresa en el mito es una dificultad insuperable y la derrota consiguiente; en el cuento de hadas se da el mismo peligro, pero se supera con éxito. La recompensa del héroe al final del cuento no es la muerte ni la destrucción, sino la integración superior, simbolizada por la victoria sobre el rival o el enemigo y por la felicidad alcanzada en el desenlace. Para llegar a este final satisfactorio, el héroe debe pasar por las experiencias necesarias para su evolución, que corren paralelas a las del niño que avanza hacia su madurez. Esto estimula al niño para que no renuncie a sus esfuerzos ante las dificultades que encuentra en su lucha por convertirse en él mismo.

«Blancanieves»

«Blancanieves» es uno de los cuentos de hadas más conocidos. Durante siglos se ha ido relatando de diversas maneras en todas las lenguas y países europeos y, de allí, se fue extendiendo a los demás continentes. Por lo general, el título de la historia es simplemente el nombre de «Blancanieves», aunque existen numerosas variantes.* Hoy en día, este cuento se conoce comúnmente bajo el título de «Blancanieves y los siete enanitos», modificación que, desgraciadamente, hace hincapié en los enanitos, quienes, habiendo fracasado en el proceso de desarrollo hacia una condición humana más madura, permanecen fijados en un nivel preedípico (los enanitos no tienen padres, ni tampoco se casan ni tienen hijos) y no son más que una excusa para poner de relieve las importantes evoluciones que se dan en la persona de Blancanieves.

Algunas versiones de «Blancanieves» empiezan de este modo: «Un conde y una condesa pasaron por delante de tres montículos cubiertos de nieve, que hicieron exclamar al conde: "Desearía tener una niña tan blanca como esta nieve". Al poco rato, llegaron a un lugar donde había tres pozos llenos de sangre roja, entonces el conde exclamó de nuevo: "Querría tener una niña con las mejillas tan rojas como esta sangre". Finalmente, tres cuervos negros pasaron volando sobre sus cabezas, y, en aquel instante, volvió a desear "una niña con el cabello tan negro como estos cuervos". Al reemprender la marcha, se encontraron con una niña tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y con los cabellos tan negros como un cuervo: era Blancanieves. El conde la hizo subir inmediatamente a la carroza y le tomó cariño, cosa que no gustó en absoluto a la condesa, de modo que se puso a pensar en la manera de deshacerse de ella. Al fin, tiró uno de sus guantes y ordenó a Blancanieves que fuera a buscarlo; cuando ésta hubo descendido del carruaje, el cochero arrancó a toda velocidad».

---

* Por ejemplo, hay una versión italiana titulada «La ragazza di latte e sangue» («La chica de leche y sangre»), cuyo nombre se explica por el hecho de que en muchos relatos italianos las tres gotas de sangre que la reina derrama no caen sobre la nieve, que escasea en muchas zonas de Italia, sino sobre leche, mármol blanco o queso, también blanco.

Otra versión paralela a esta última difiere en el detalle de que la pareja atraviesa un bosque y Blancanieves tiene que recoger un ramo de rosas silvestres. En aquel preciso momento, la reina ordena al cochero que reanude la marcha, abandonando así a Blancanieves.[*]

En todas estas versiones de la historia, el conde y la condesa o el rey y la reina no son más que padres hábilmente disfrazados; y la niña, tan admirada por la figura paterna y hallada por casualidad, es una hija sustituta. Los deseos edípicos entre una niña y su padre, y los celos que éstos provocan en la madre, que llega incluso a desear la desaparición de su hija, quedan mucho más patentes en esta que en otras versiones más conocidas. En la actualidad, la forma más comúnmente aceptada del cuento de «Blancanieves» relega los conflictos edípicos a la imaginación en lugar de hacerlos surgir en nuestra mente consciente.[†‡]

Tanto si se exponen abiertamente como si se dan a entender mediante alusiones, los problemas edípicos y el modo de resolverlos de cada individuo son básicos para el subsiguiente desarrollo de la personalidad y relaciones humanas. Los cuentos de hadas, al camuflar los conflictos edípicos o al insinuarlos sutilmente, nos permiten sacar nuestras propias conclusiones en el momento propicio para alcanzar una mayor comprensión de estos problemas. Los cuentos de hadas nos enseñan de manera indirecta. En las versiones mencionadas, Blancanieves no es la niña del conde y de la condesa, amada y deseada profundamente por aquél y víctima de los celos de aquélla. En la historia más conocida de Blancanieves, el personaje femenino que siente celos no es la madre, sino la madrastra, y no se menciona en absoluto a la persona por cuyo amor ambas son rivales. De este

---

[*] Para las distintas versiones de «Blancanieves», véase Bolte y Polivka, *op. cit.*

[†] Algunos elementos de una de las primeras versiones del tema de «Blancanieves», encontrada en «La joven esclava» de Basile, ponen en evidencia que la persecución de la heroína se debe a los celos de una madre (madrastra), y su causa no es solamente la belleza de la joven muchacha sino el real o supuesto amor que el esposo de la madre (madrastra) profesa a la niña. Ésta, llamada Lisa, muere temporalmente por haberse clavado un peine mientras se estaba peinando. Al igual que Blancanieves, es depositada en una urna de cristal, donde continúa creciendo al mismo tiempo que el ataúd. Transcurridos siete años, su tío se marcha. Éste, que en realidad es su padre adoptivo, es el único padre que ha tenido en toda su vida, ya que su madre quedó mágicamente embarazada al tragarse un pétalo de rosa. Su esposa, perversamente celosa por el amor que su marido siente por Lisa, la saca violentamente del ataúd; el peine resbala de su cabeza y la muchacha se despierta. La celosa madre (madrastra) la convierte en esclava, de ahí el título de la historia. Al final, su esposo descubre que la joven esclava no es otra que Lisa. Decide recompensarla y echar a su mujer, quien, por celos, llega casi hasta el extremo de destruir a Lisa.

[‡] El comentario sobre «Blancanieves» se basa en la versión de los Hermanos Grimm.

modo, los problemas edípicos —origen de la trama de dicha historia— quedan limitados al poder de nuestra imaginación.

Psicológicamente hablando, si bien los padres crean al niño, es la llegada de éste lo que hace que aquellas dos personas se conviertan en padres. Visto de este modo, es el niño el que provoca los problemas paternos, creando, al mismo tiempo, su propio conflicto. Los cuentos de hadas suelen empezar en el momento en que la vida del niño se encuentra, en cierto modo, en una situación problemática. En «Hansel y Gretel» la presencia de los niños es causa de penurias para los padres y, por esta misma razón, la vida de los niños se torna problemática. Sin embargo, en la historia de «Blancanieves» lo que crea la situación conflictiva no es un problema externo, como la pobreza, sino las relaciones entre la muchacha y sus padres.

En el instante preciso en que la posición del niño dentro de la familia se hace problemática, para él o para sus padres, comienza su proceso de lucha para escapar a esa existencia triangular. Con ella, entra en la búsqueda, desesperadamente solitaria, de sí mismo, y lleva a cabo una lucha en la que los demás sirven, sobre todo, para facilitar o impedir dicho proceso. En algunos cuentos de hadas, el héroe tiene que indagar, viajar y sobrellevar, durante años, una existencia solitaria, antes de estar preparado para encontrar, rescatar y unirse a una persona, cuya relación dará un significado permanente a la vida de ambas. En «Blancanieves», los años que la muchacha pasa junto a los enanitos representan su período de crecimiento.

Pocos cuentos de hadas ayudan al lector a distinguir entre las principales fases del desarrollo infantil tan netamente como lo hace la historia de «Blancanieves». Apenas se mencionan los primeros años, preedípicos y totalmente dependientes, como en la mayoría de los cuentos. La historia trata, esencialmente, de los conflictos edípicos entre madre e hija, de la niñez, y, por último, de la adolescencia, haciendo hincapié en lo que constituye una infancia satisfactoria, y en lo que se necesita para evolucionar a partir de la misma.

La historia de los Hermanos Grimm «Blancanieves» comienza del siguiente modo: «Había una vez, en pleno invierno, cuando los copos de nieve caían sin cesar del cielo, una reina que estaba sentada junto a un ventanal cuyo marco era de ébano negro. Mientras cosía, miraba la nieve a través de la ventana, pero, de pronto, se pinchó un dedo y tres gotas de sangre cayeron sobre la nieve. Aquel color rojo era tan bonito sobre la nieve blanca, que la reina pensó para sí: "Me gustaría tener una niña tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y con el cabello tan negro como la madera de esta ventana". Poco tiempo después, tuvo

una niña blanca como la nieve, roja como la sangre y con el pelo negro como el ébano; y por esta razón la llamó Blancanieves. Al poco tiempo de nacer la niña, la reina murió y, al cabo de un año, el rey volvió a casarse...».

La historia comienza cuando la madre de Blancanieves se pincha un dedo y tres gotas de sangre resbalan sobre la nieve. Aquí se indican ya los problemas que plantea la historia: la inocencia sexual y la pureza contrastan con el deseo sexual, simbolizado por la sangre roja. Los cuentos de hadas preparan al niño para que acepte un hecho todavía más traumático: la hemorragia sexual como en la menstruación o, más tarde, en la relación sexual cuando se rompe el himen. Al oír las primeras frases de «Blancanieves», el pequeño descubre que el hecho de sangrar —tres gotas de sangre (tres porque es el número que, en el inconsciente, está más íntimamente relacionado con el sexo)— es una condición previa para la fecundación, pues precede necesariamente al nacimiento de un niño. En este caso, la hemorragia (sexual) está ligada a un suceso «feliz»; sin otras explicaciones más detalladas, el pequeño aprende que ningún niño —ni tan sólo él— puede venir al mundo sin que se dé antes esta hemorragia.

Aunque el cuento nos diga que la madre de Blancanieves murió a causa del nacimiento de ésta, vemos que durante los primeros años no le ocurre nada a la niña, a pesar de que su madre es sustituida por una madrastra. Esta última se convierte en una «típica» madrastra de cuento de hadas *después* de que Blancanieves alcanza la edad de siete años y empieza a hacerse mayor. Entonces, la madrastra empieza a sentirse amenazada por la muchacha y se vuelve celosa. El narcisismo de la madrastra está representado por el espejo mágico y su continua búsqueda de seguridad respecto a su belleza, mucho antes de que la hermosura de Blancanieves eclipse la suya.

La reina, al consultar en todo momento al espejo sobre sus cualidades —es decir, sobre su belleza—, repite el antiguo mito de Narciso, que se enamoró de sí mismo, hasta el extremo de quedar totalmente absorbido por su propio amor. Es la imagen del progenitor narcisista que se siente amenazado por el crecimiento de su hijo, pues esto significa que él está envejeciendo. Mientras el niño es totalmente dependiente, permanece como si fuera *parte* de su progenitor; no hiere el narcisismo paterno. Pero cuando el pequeño empieza a crecer y alcanza la independencia, esta figura paterna narcisista lo experimenta como una amenaza, al igual que ocurre con la reina en la historia de «Blancanieves».

El narcisismo es parte importante del carácter del niño. El pequeño debe aprender gradualmente a superar esta peligrosa forma de sentirse implicado en todas las cosas. La historia de Blancanieves nos previene de las fatales

consecuencias que puede acarrear el narcisismo, tanto para el padre como para el hijo. El narcisismo de Blancanieves llega casi a destruirla cuando cede por dos veces consecutivas a las trampas que la reina disfrazada le tiende para hacerla parecer todavía más hermosa; mientras que la reina acaba por ser destruida por su propio narcisismo.

Durante el tiempo que permaneció en el hogar paterno no sabemos lo que hizo Blancanieves, desconocemos por completo su vida antes de ser expulsada. No se menciona en absoluto la relación con su padre, aunque parece lógico suponer que lo que enfrenta a la madre (madrastra) con la hija es la rivalidad respecto a aquél.

El cuento de hadas no percibe el mundo, ni lo que en él suceda, de modo objetivo, sino desde el punto de vista del héroe, que es, siempre, una persona en pleno desarrollo. El niño, al identificarse con Blancanieves, ve todas las cosas a través de sus ojos y no a través de los de la reina. Para la niña pequeña, el amor por su padre es lo más natural del mundo, al igual que el cariño de éste por su hija. No puede imaginar que esto suponga un problema, a menos que no la quiera por encima de todas las cosas. Aunque la niña desee que su padre sienta más cariño por ella que por su madre, no puede aceptar que esto sea causa de celos por parte de aquélla. Sin embargo, a un nivel preconsciente, la niña sabe perfectamente lo celosa que se siente de las atenciones que sus padres se prodigan, cuando cree que todas estas atenciones deberían ir dirigidas a ella. Para el pequeño resulta demasiado amenazador imaginar que el amor de uno de sus progenitores puede originar los celos del otro, pues lo que realmente desea es ser amado por ambos, hecho harto sabido, pero que cuando se discute la situación edípica se suele olvidar, debido a la naturaleza del problema. Cuando estos celos —como en el caso de la reina de «Blancanieves»— no pueden ser disimulados, debemos buscar alguna otra razón para explicarlos; en esta historia se adscriben a la belleza de la niña.

Normalmente, las relaciones entre los padres no están amenazadas por el cariño que cada uno de ellos siente por su hijo. Y, a menos que dichas relaciones conyugales sean nefastas, o que su progenitor sea muy narcisista, los celos de un niño, favorecidos por uno de los padres, estarán mitigados y controlados por el otro.

No obstante, para el niño las cosas son muy distintas. En primer lugar, si las relaciones que mantienen sus padres son satisfactorias, no podrá encontrar alivio a sus penas. En segundo, todos los niños sienten celos, si no de sus padres, de los privilegios de que éstos gozan en tanto que adultos. Si los cariñosos y tiernos cuidados de un progenitor del mismo sexo no son lo suficientemente fuertes

como para crear vínculos cada vez más positivos e importantes en el niño, celoso por naturaleza mientras atraviesa la fase edípica —con lo que se ayudaría a iniciar el proceso de identificación, luchando contra esos celos—, dichos celos pueden llegar a dominar la vida emocional del niño. Si Blancanieves fuera una criatura real, no podría evitar el sentirse profundamente celosa de su madre y de todos los privilegios y facultades que posee, pues una madre (madrastra) narcisista no es un personaje apropiado para relacionarse e identificarse con él.

Si un niño no puede permitirse el experimentar celos de un progenitor (cosa que amenaza su seguridad), proyecta sus propios sentimientos en este mismo progenitor. Entonces, la idea de «estoy celoso de todos los privilegios y prerrogativas de mi madre» se convierte en el sueño dorado de «mi madre siente celos de mí». El sentimiento de inferioridad se transforma, por reacción defensiva, en un sentimiento de superioridad.

El adolescente, o el niño de la etapa de la prepubertad, se dice a sí mismo: «Yo no compito con mis padres porque soy mucho mejor que ellos, son más bien ellos quienes rivalizan conmigo». Pero, desgraciadamente, también existen padres que se empeñan en demostrar a sus hijos adolescentes que ellos son superiores en todo; en cierto modo es verdad, pero deberían guardar silencio al respecto para no entorpecer el proceso de adquisición de seguridad de sus hijos. Y todavía peor, hay padres que sostienen que, en cualquier aspecto, son tan brillantes como lo pueda ser su hijo adolescente: el padre que intenta conservar, por todos los medios, la fuerza juvenil y la potencia sexual de su hijo; o la madre que quiere parecer tan joven y atractiva como su hija, vistiéndose y comportándose como ella. La historia de los cuentos como «Blancanieves» nos muestra que este es un fenómeno que ya se daba antiguamente. Pero la competencia entre un progenitor y su hijo hace que la vida de ambos sea insoportable. Bajo tales circunstancias, el niño desea liberarse y deshacerse de un padre que le fuerza, constantemente, a competir o a resignarse. No obstante, el ansia por perder de vista a uno de los padres provoca un intenso sentimiento de culpabilidad, aunque esté justificado si se observa la situación desde un punto de vista objetivo. Así pues, invirtiendo los términos y proyectando este mismo deseo en el progenitor, se logra eliminar el sentimiento de culpabilidad. Por esta razón, en los cuentos de hadas aparecen padres que intentan deshacerse de sus hijos, como ocurre en «Blancanieves».

En «Blancanieves», al igual que en «Caperucita Roja», aparece una figura masculina que podría interpretarse como una representación inconsciente del padre: el cazador, al que se da la orden de matar a Blancanieves y que, sin

embargo, le salva la vida. ¿Quién si no un padre sustituto fingiría someterse a la voluntad de la madrastra y, a sus espaldas, arriesgarse a contradecir sus deseos; por amor a la pequeña? Esto es lo que a la niña adolescente, o en el período edípico, le gustaría creer de su padre, que ante lo que la madre le ruega, si fuera libre de elegir, se pondría de parte de su hija, burlando, así, a la madre.

¿Por qué los personajes masculinos libertadores están casi siempre representados por cazadores? La explicación de que, cuando surgieron los cuentos de hadas, la caza era una ocupación típicamente masculina resulta demasiado simple, puesto que, por aquel entonces, los príncipes y las princesas eran seres tan extraños como lo son hoy en día, y, en cambio, abundan en los cuentos de hadas. De todas formas, en el lugar y la época en que estas historias se crearon, la caza constituía un privilegio aristocrático, hecho que ahora nos proporciona una buena razón para ver al cazador como un personaje sublime comparable al padre.

En realidad, los cazadores aparecen con mucha frecuencia en los cuentos de hadas porque se prestan perfectamente a este tipo de proyecciones. Todos los niños, en algún momento de su vida, desean ser un príncipe o una princesa; y, a veces, a nivel inconsciente, el pequeño llega incluso a creer que lo es en realidad, aunque temporalmente degradado a causa de las circunstancias. En los cuentos hallamos casi siempre reyes y reinas, porque este rango simboliza el poder absoluto, como el que ostenta el padre sobre su hijo. Así pues, la realeza de estas historias representa las proyecciones de la imaginación infantil, lo mismo que el cazador.

La rápida aceptación del personaje del cazador como símbolo de la figura paterna, fuerte y protectora —opuesta a la de muchos padres inútiles, como el de Hansel y Gretel—, debemos relacionarla con las asociaciones que se adhieren a aquella imagen. A nivel inconsciente, el cazador es un símbolo de protección. En relación a esto, hemos de tener en cuenta las fobias a los animales, de las que el niño no está totalmente exento. En sus sueños y fantasías diurnas el niño se ve amenazado y perseguido por feroces animales, producto de sus temores y sentimientos de culpabilidad. Tan sólo el padre-cazador, a los ojos del niño, puede ahuyentar a estos animales que amenazan al pequeño y alejarlos definitivamente de su mundo. Por consiguiente, el cazador no es un personaje que mata criaturas inocentes, sino alguien que domina, controla y somete a bestias feroces y salvajes. A un nivel más profundo, simboliza la represión de las violentas tendencias animales y asociales que coexisten en el hombre. El cazador es un personaje eminentemente protector que puede salvarnos, y de hecho así lo hace, de los

peligros de nuestras violentas emociones y de las de los otros, puesto que busca, rastrea y vence los aspectos más miserables del hombre: el lobo.

En «Blancanieves», el conflicto edípico de la muchacha en el período de la pubertad no aparece reprimido, sino dramatizado en torno a la madre con figura rival. En la historia de Blancanieves, el padre-cazador no logra mantener una posición firme y definida, porque no cumple su deber respecto a la reina ni se enfrenta a su obligación moral de procurar a Blancanieves la seguridad y consuelo necesarios. No la mata directamente, pero la abandona en medio del bosque, dejándola a merced de los animales salvajes, que acabarán con la pequeña. El cazador intenta aplacar, tanto a la madre, fingiendo cumplir sus órdenes, como a la hija, perdonándole la vida. La ambivalencia del padre provoca en la madre los celos y el odio constantes que, en «Blancanieves», se proyectan en la malvada reina, quien, por esta razón, vuelve a intervenir en la vida de la niña.

Un padre de carácter débil de poco puede servir a Blancanieves, como tampoco ayudó a Hansel y Gretel. La constante aparición de tales personajes en los cuentos de hadas nos indica que los maridos dominados por sus mujeres no representan nada nuevo en nuestra época. Incluso podríamos decir que este tipo de padres crea en el niño dificultades insuperables, sin poder ayudarle a resolverlas. Este es otro ejemplo del importante mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los padres.

¿Por qué en estos cuentos la figura materna es tan despreciable, mientras que el padre es simplemente inútil e inepto? El hecho de que se describa a la madre (madrastra) como un ser perverso y al padre como alguien sumamente débil, hace referencia a lo que el niño espera de sus padres. En una familia nuclear típica, el deber del padre consiste en proteger al niño de los peligros del mundo externo y de los que sus propias tendencias asociales originen. La madre tiene que proporcionar la nutrición y la satisfacción de las necesidades físicas inmediatas, imprescindibles para la supervivencia del niño. Por lo tanto, si la madre abandona al pequeño en los cuentos de hadas, la vida de éste estará plagada de peligros, como ocurre en «Hansel y Gretel» cuando su madre insiste en deshacerse de los dos niños. Si el padre débil descuida sus obligaciones, la vida del niño no se ve directamente perjudicada, aunque, al carecer de la protección paterna, el pequeño tendrá que arreglárselas por su cuenta. Así, Blancanieves se ve obligada a defenderse sola al ser abandonada por el cazador en medio del bosque.

Tan sólo el cuidado amoroso combinado con una conducta responsable por parte de ambos progenitores facilita la integración de los conflictos edípicos en el niño. Tanto si se le priva de uno como de ambos, el niño no podrá identificarse con

ellos. Si una muchacha no puede llegar a una identificación positiva con su madre, no sólo se queda fijada en el conflicto edípico, sino que da comienzo en ella una regresión, al igual que sucede cuando el niño no consigue alcanzar un estadio superior de desarrollo para el que está cronológicamente preparado.

La reina, que permanece fijada a un narcisismo primitivo y a un estadio oral, es una persona incapaz de relacionarse positivamente y con la que nadie puede identificarse. La reina no se limita a ordenar al cazador que dé muerte a Blancanieves, sino que además, como prueba de que ha cumplido sus órdenes, le exige que le arranque los pulmones y el hígado. Al regresar, el cazador muestra a la malvada reina las vísceras de un animal que había matado por el camino, «el cocinero las guisó con sal y todo, y la perversa mujer se las comió pensando que eran de Blancanieves». De acuerdo con el pensamiento y costumbres de los primitivos, uno adquiere las cualidades y poderes de lo que está comiendo. La reina, celosa de la belleza de Blancanieves, deseaba apropiarse de los atractivos de la muchacha, simbolizados por sus órganos internos.

No es esta la primera historia de una madre celosa por la floreciente sexualidad de su hija, como tampoco es tan extraño que una hija acuse, en su fuero interno, a su madre de sentir celos. El espejo mágico parece hablar por boca de una hija más que por boca de una madre. Una niña pequeña está convencida de que su madre es la persona más hermosa del mundo y esto es, precisamente, lo que el espejo le dice a la reina al principio. Sin embargo, a medida que la niña va creciendo piensa que ella es mucho más bella que su madre, como más adelante declara el espejo. Una madre, cuando se mira al espejo y se compara con su hija, puede sentirse desilusionada y pensar: «Mi hija es mucho más bonita que yo». Pero el espejo insiste: «Ella es mil veces más hermosa»; esta afirmación es análoga a la exageración del adolescente, que aumenta sus ventajas y acalla sus dudas internas.

El niño, en la etapa de la pubertad, siente una gran ambivalencia en cuanto al deseo de superar en todo al progenitor del mismo sexo, pues teme que éste, mucho más poderoso, desate su terrible venganza sobre él, en el caso de que sus suposiciones sean ciertas.

Pero hemos de señalar que es el niño el que teme una destrucción a causa de su superioridad real o imaginada, y no el padre quien quiere destruir. El progenitor puede sentirse celoso y sufrir si, a su vez, no ha logrado una identificación positiva con su hijo, porque sólo entonces podrá obtener un placer sustitutivo ante los éxitos del pequeño. Es importante que el padre se identifique

con su hijo del mismo sexo para que la identificación del niño con él sea satisfactoria.

Cuando el joven, en la etapa de la pubertad, revive los conflictos edípicos, la vida en el seno de la familia se le hace insoportable debido a sus sentimientos ambivalentes. Para escapar a su agitación interna, sueña que es hijo de otros padres más bondadosos y junto a los cuales nunca hubiera conocido estos desórdenes psicológicos. Algunos niños van mucho más lejos en sus fantasías y huyen, realmente, en busca de este hogar ideal. Sin embargo, los cuentos de hadas les muestran que este maravilloso hogar existe tan sólo en países imaginarios y que, una vez hallado, dista mucho de ser satisfactorio. Esto resulta particularmente cierto para Hansel y Gretel, así como para Blancanieves. Aunque la experiencia de Blancanieves en un hogar lejos del suyo sea menos penosa que la de Hansel y Gretel, tampoco es demasiado agradable. Los enanitos no pueden protegerla lo suficiente y su madre continúa ejerciendo sobre ella un poder al que Blancanieves no puede escapar, y que está simbolizado por el hecho de permitir que la reina (hábilmente disfrazada) entre en la casa, a pesar de las advertencias de los enanitos de que tenga cuidado con los trucos de la reina y de que no abra la puerta a nadie.

Uno no puede liberarse del impacto de los padres ni de los propios sentimientos respecto a ellos por el simple hecho de haber huido de casa; aunque nos parezca la solución más fácil. Únicamente se podrá alcanzar la independencia si uno logra resolver los conflictos internos, que los niños suelen proyectar en sus padres. Al principio, el niño desearía poder eludir esta penosa tarea de integración, que, como ilustra la historia de Blancanieves, está plagada de enormes peligros. Durante algún tiempo parece factible escapar a esta difícil empresa. Blancanieves vive, por algunos años, una existencia pacífica, al lado de los enanitos, donde deja de ser una niña, incapaz de enfrentarse a los problemas que el mundo le plantea, para convertirse en una muchacha que aprende a trabajar y a disfrutar de sus tareas. Esto es precisamente lo que los enanitos le exigen si quiere quedarse a vivir con ellos: puede permanecer a su lado y no le faltará nada: «cuidarás de nuestra casa, guisarás, harás las camas, lavarás, coserás, harás calceta, y lo tendrás todo muy limpio y aseado». Así, Blancanieves se convierte en una perfecta ama de casa, al igual que sucede con muchas niñas que, en ausencia de su madre, cuidan del padre, de la casa y de los hermanos.

Antes de encontrarse con los enanitos, Blancanieves se muestra capaz de controlar sus impulsos orales, por muy imperiosos que sean. Al llegar a la casa de los enanitos, aun estando muy hambrienta, se limita a coger tan sólo un poco de

comida de cada platito y a beber un sorbito de cada uno de los siete vasitos, para no escatimar la porción a uno solo. (¡Qué diferente de Hansel y Gretel, fijados en el estadio oral, que se lanzan, voraz y desesperadamente, a devorar la casita de turrón!)

Después de saciar el hambre, Blancanieves intenta acostarse en las siete camitas, pero una es demasiado grande, otra demasiado pequeña; hasta que finalmente se echa en la séptima y se queda profundamente dormida. Blancanieves sabe que todas estas camas pertenecen a otras personas, que querrán dormir en ellas aunque encuentren a la niña allí tumbada. El hecho de ir probando todas las camas nos indica que la pequeña es consciente de este riesgo, e intenta quedarse en una que no comporte peligro alguno. Y así sucede. Al regresar a casa, los enanitos se sienten completamente atraídos por su belleza; sin que el séptimo, en cuya cama reposa Blancanieves, llegue a lamentarse; por el contrario, «durmió una hora en la camita de cada uno de sus compañeros hasta que apuntó el día».

Desde el punto de vista popular de la inocencia de Blancanieves, la idea de que se haya arriesgado inconscientemente a pasar la noche en la cama con un hombre parece ultrajante. Pero Blancanieves demuestra también, al dejarse convencer tres veces por la reina oculta bajo un disfraz, que, como la mayoría de seres humanos —sobre todo los adolescentes—, se la puede tentar fácilmente. Sin embargo, esta incapacidad para resistir a la tentación, hace a Blancanieves más humana y atractiva, sin que el lector sea consciente de ello. Por otra parte, el hecho de reprimirse en el momento de comer y beber, y el resistir a no tumbarse a dormir en una cama que no es adecuada para ella, prueba que Blancanieves ha aprendido, también, en cierto modo, a controlar los impulsos del ello y a mantenerlos bajo las demandas del super-yo. Asimismo nos damos cuenta de que su yo se ha hecho más maduro, pues ahora Blancanieves trabaja bien y con ahínco, compartiendo su vida con otros.

Los enanos —estos hombres diminutos— tienen distintas connotaciones en los diferentes cuentos en que aparecen.* Al igual que las hadas, pueden ser buenos o malos; en Blancanieves nos encontramos con unos enanitos bondadosos y serviciales. Lo primero que se nos dice de ellos es que regresan de las montañas donde trabajan como mineros. Al igual que todos los enanitos, incluso los más desagradables, son muy trabajadores y listos en sus negocios. El trabajo es la

---

* Los enanitos y su significado popular se comentan en el artículo «Zwerge und Riesen» y en muchos otros artículos que se encuentran en Hans Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* De Gruyter, Berlín, 1927-1942. Contiene también interesantes estudios sobre los cuentos de hadas y sus temas.

esencia de sus vidas; desconocen el ocio y la distracción. Aunque queden profundamente impresionados por la belleza de Blancanieves y conmovidos por su desgracia, dejan muy bien sentado que el precio que la niña deberá pagar por permanecer con ellos será su concienzudo trabajo. Los siete enanitos simbolizan los siete días de la semana: días llenos de trabajo. Así pues, si Blancanieves quiere desarrollarse satisfactoriamente, deberá hacer suyo este universo de trabajo; este aspecto que caracteriza su estancia con los enanitos es fácilmente comprensible.

Otros significados históricos de los enanitos pueden ayudarnos a entender mejor su simbolismo. Las leyendas y los cuentos de hadas europeos son, a menudo, residuos de temas religiosos precristianos que, con la llegada del cristianismo, perdieron popularidad, al no tolerar éste que se manifestaran abiertamente tendencias paganas. En cierto modo, el origen de la armoniosa belleza de Blancanieves parece provenir del sol; su nombre nos sugiere la blancura y pureza de la intensa luz de ese astro. De acuerdo con las creencias de los antiguos, eran siete los planetas que giraban alrededor del sol; de ahí los siete enanitos. En la doctrina teutónica, los enanos o gnomos trabajaban en la tierra, extrayendo metales preciosos, de los que, en el pasado, tan sólo se conocían siete. Y, siguiendo la antigua filosofía natural, cada uno de esos metales estaba relacionado con un planeta (el oro con el sol, la plata con la luna, etc.).

No obstante, estas connotaciones no son válidas para el niño actual. En él, los enanitos evocan otras asociaciones inconscientes. No hay enanitas, mientras que las hadas son siempre figuras femeninas, siendo los magos su contrapartida masculina; sin embargo, existen tanto hechiceros como hechiceras o brujas. Así pues, los enanos son, eminentemente, personajes masculinos que no han logrado completar su desarrollo. Estos «hombrecillos» con sus cuerpos abortados y su trabajo en las minas —penetran hábilmente en oscuros agujeros— poseen connotaciones fálicas. Evidentemente, no se trata de hombres en el sentido

sexual, ya que su forma de vida y sus intereses por los bienes materiales, excluyendo el amor, sugieren una existencia preedípica.* †

A simple vista puede parecer extraño que la etapa anterior a la pubertad, período en el que toda actividad sexual está latente, esté encarnada por una figura que simboliza una existencia fálica. Sin embargo, los enanitos están libres de conflictos internos y no tienen deseo alguno de ir más allá de su existencia fálica, en busca de relaciones íntimas. Se sienten satisfechos con la rutina de sus actividades; su vida es un ciclo interminable e inmutable de trabajo en el seno de la tierra, al igual que los planetas giran constantemente en el cielo siguiendo, siempre, su curso invariable. Lo que hace que su existencia sea paralela a la del niño en la etapa anterior a la pubertad es esta falta de cambio o de deseo de hacerlo. Por esta misma razón, los enanitos no pueden comprender ni justificar las pulsiones internas que hacen que Blancanieves no sea capaz de resistir a las tentaciones de la reina. Son, pues, los conflictos los que nos hacen sentir insatisfechos con nuestro sistema de vida actual y nos inducen a buscar otras soluciones; si nos viéramos libres de problemas, no correríamos los riesgos que comporta el paso hacia un tipo de vida distinto y, como es de esperar, superior.

El período preadolescente y apacible que Blancanieves vive junto a los enanitos, antes de que la malvada reina vuelva a importunarla, le da la energía suficiente para poder alcanzar la adolescencia. De este modo, entra, de nuevo, en una etapa llena de inquietudes; pero ya no como una niña que tiene que soportar pasivamente los daños que su madre le inflige, sino como una persona que tiene que participar y ser responsable de lo que le sucede.

Las relaciones entre Blancanieves y la reina simbolizan los graves problemas que pueden darse entre una madre y una hija. Pero, al mismo tiempo, son también proyecciones, en dos personajes distintos, de las tendencias incompatibles en una misma persona. A menudo, estas contradicciones internas se originan en las relaciones del niño con sus padres. Así, el hecho de que los cuentos

---

* El dar a cada enanito un nombre distinto y una personalidad determinada —en el cuento son todos idénticos—, como en la película de Walt Disney, obstaculiza la comprensión inconsciente de que simbolizan una forma de existencia preindividual e inmadura, que Blancanieves ha de superar. Así pues, al añadir a los cuentos de hadas estas modificaciones erróneas, que aparentemente incrementan el interés por la historia, lo único que se consigue es destruir el relato porque se dificulta la correcta comprensión del significado profundo del mismo. El poeta está mucho más capacitado para captar el significado profundo de los personajes de los cuentos de hadas que un director de cine y todas aquellas personas que repiten la historia siguiendo su ejemplo. La versión poética que Anne Sexton hace de «Blancanieves» insinúa la naturaleza fálica de los enanitos al referirse a ellos como «los enanos, aquellos perritos calientes».

† Anne Sexton, *Transformations,* Houghton Mifflin, Boston, 1971.

de hadas proyecten un aspecto de un conflicto interno en una figura paterna representa, también, una verdad histórica: es precisamente de ahí de donde procede. Esto lo vemos claramente por lo que le sucede a Blancanieves cuando su tranquila y sosegada vida junto a los enanitos queda interrumpida.

Casi destruida por su temprano conflicto puberal y por la rivalidad con su madrastra, Blancanieves intenta retroceder al período de latencia, libre de problemas, en el que el sexo permanece aletargado y, en consecuencia, se pueden evitar los desequilibrios de la adolescencia. Pero ni el tiempo ni el desarrollo humano permanecen estáticos; por lo tanto, el volver a la etapa de latencia para escapar de los problemas de la adolescencia no resulta satisfactorio. Cuando Blancanieves se convierte en una adolescente, comienza a experimentar los deseos sexuales que, durante el período de latencia, permanecían dormidos y aletargados. En este preciso momento, la madrastra, que representa los elementos conscientemente negados en el conflicto interno de Blancanieves, reaparece en escena y perturba la paz interior de la muchacha. La facilidad con que Blancanieves se deja tentar por la madrastra, haciendo caso omiso de las advertencias de los enanitos, nos muestra lo próximas que están las tentaciones de ésta a los deseos internos de Blancanieves. El consejo de los enanitos de no abrir la puerta —es decir, de no dejar penetrar a nadie en el ser interno de Blancanieves— no sirve de nada. (Para los enanitos resulta muy fácil predicar contra los peligros de la adolescencia, ya que, al permanecer fijados en el estadio fálico de desarrollo, no están sujetos a ellos.) Los altibajos por los que pasan los conflictos de la adolescencia están simbolizados por las dos veces consecutivas en que Blancanieves es tentada, puesta en peligro y salvada al volver a su anterior existencia latente. La tercera experiencia en la que Blancanieves se deja seducir, pone fin a sus esfuerzos por volver a la inmadurez, puesto que se ve enfrentada a las dificultades de la adolescencia.

Aunque no se mencione el tiempo que Blancanieves permaneció con los enanitos antes de que la madrastra reapareciera en su vida, sabemos que lo que induce a Blancanieves a abrir la puerta y permitir que la reina entre en la casa, disfrazada de vendedora ambulante, es su atracción por las cintas de corsé. Esto pone de manifiesto que Blancanieves es ya una adolescente perfectamente desarrollada y, siguiendo la moda de aquella época, necesita y desea tener cintas

de corsé. La madrastra le ata la cinta con tal fuerza que Blancanieves cae al suelo, quedando como muerta.*

Ahora bien, si la reina tenía intención de matar a Blancanieves, podía haberlo hecho en aquel momento con toda tranquilidad. Pero si su objetivo era tan sólo el de impedir que su hija la superara, bastaba con dejarla inmóvil durante algún tiempo. En esta ocasión, la reina representa al progenitor que, temporalmente, logra mantener su dominio bloqueando el desarrollo de su hijo. A otro nivel, el significado de este episodio es el de insinuar los conflictos de Blancanieves en cuanto a su deseo adolescente de ir bien ceñida, porque así resulta sexualmente más atractiva. El hecho de desmayarse y quedar inconsciente indica que se vio abrumada por la lucha entre sus deseos sexuales y su angustia respecto a los mismos. Blancanieves tiene mucho en común con la madrastra presuntuosa, puesto que es su propia vanidad lo que la lleva a dejarse abrochar la cinta por esta última. Parece que son los conflictos y deseos adolescentes de Blancanieves los que la arrastran a la perdición. Sin embargo, el cuento no termina aquí, sino que enseña al niño una lección mucho más significativa: sin haber experimentado y dominado todos aquellos peligros que comporta el crecimiento, Blancanieves nunca hubiera podido unirse a su príncipe.

A su regreso del trabajo, los bondadosos enanitos encuentran a Blancanieves inconsciente en el suelo y le desatan la cinta. La muchacha vuelve a la vida y se refugia, temporalmente, en el período de latencia. Los enanitos vuelven a advertirla, esta vez con más severidad, contra los trucos de la malvada reina, es decir, contra las tentaciones ocultas del sexo. Pero los anhelos de Blancanieves son demasiado fuertes, y cuando la reina, disfrazada de anciana, se brinda a arreglarle el pelo —«acércate que te peinaré»—, la niña se deja engañar de nuevo. Las intenciones conscientes de Blancanieves se ven superadas por su deseo de lucir un hermoso peinado y por su anhelo inconsciente de ser sexualmente atractiva. Una vez más, este deseo resulta ser «venenoso» para Blancanieves en su temprana e inmadura etapa adolescente; por ello, vuelve a perder el conocimiento, siendo de nuevo rescatada por los enanitos. La tercera vez, Blancanieves cede nuevamente a la tentación y muerde la funesta manzana que la reina, disfrazada de campesina, le ofrece. Sin embargo, ahora los enanitos ya no pueden ayudarla, porque la regresión de la adolescencia a la etapa de latencia ha dejado de ser una solución válida para Blancanieves.

---

* Según las costumbres del lugar y de la época, lo que tienta a Blancanieves no son las cintas de corsé sino cualquier otra prenda de vestir; en algunas versiones se trata de un corpiño o de una capa, que la reina sujeta violentamente hasta que Blancanieves se desploma.

En numerosos mitos, así como en los cuentos de hadas, la manzana simboliza el amor y el sexo, tanto en su aspecto positivo como peligroso. La manzana que se ofreció a Afrodita, diosa del amor, dando a entender que era la preferida de entre las diosas, provocó la guerra de Troya. Por otra parte, la manzana bíblica fue el instrumento que tentó al hombre a renunciar a la inocencia a cambio de conocimiento y sexo. Aunque Eva fuera seducida por la masculinidad del macho, representada por la serpiente, esta última no podía hacerlo todo por sí sola: necesitaba la manzana, que en la iconografía religiosa simboliza, también, el pecho materno. En el pecho de nuestra madre todos nos sentimos impulsados a formar una relación y a encontrar satisfacción en ella. En la historia de «Blancanieves», madre e hija comparten la manzana. En este relato, lo que dicha fruta simboliza es algo que la madre y la hija tienen en común y que yace a nivel incluso más profundo que los celos que sienten la una de la otra: sus maduros deseos sexuales.

Para vencer el recelo de Blancanieves, la reina corta la manzana por la mitad y se come la parte blanca, ofreciendo a la muchacha la parte roja, es decir, la mitad «envenenada». Ya se nos ha hablado repetidamente de la doble naturaleza de Blancanieves: era blanca como la nieve y roja como la sangre; su ser consta de dos aspectos, el asexual y el erótico. El hecho de comer la parte roja (erótica) de la manzana significa el fin de la «inocencia» de Blancanieves. Los enanitos, compañeros de su período latente, ya no pueden devolverle la vida; Blancanieves ha llevado a cabo su elección, tan necesaria como fatal. El color rojo de la manzana provoca asociaciones sexuales, lo mismo que las tres gotas de sangre que precedieron al nacimiento de Blancanieves; también recuerda la menstruación, hecho que marca el inicio de la madurez sexual.

Al comer la parte colorada de la manzana, la niña que hay dentro de Blancanieves muere y es enterrada en un ataúd de cristal transparente. Allí permanece durante largo tiempo; tres aves van siempre a visitarla, además de los enanitos; primero una lechuza, luego un cuervo y por último una paloma. La lechuza simboliza la sabiduría; el cuervo —como el cuervo del dios teutónico Woden — representa, probablemente, la conciencia madura; y la paloma encarna, tradicionalmente, el amor. Estas aves indican que el sueño letárgico de

Blancanieves en el ataúd no es más que un período de gestación, el período final que prepara para la madurez.*

La historia de Blancanieves muestra que el hecho de haber alcanzado la madurez física no significa, de ningún modo, que uno esté intelectual y emocionalmente preparado para la edad adulta, representada por el matrimonio. Es necesario que se produzca un considerable desarrollo y que transcurra un cierto tiempo antes de que pueda formarse la nueva y madura personalidad y de que se integren los viejos conflictos. Sólo entonces está uno preparado para recibir un compañero de otro sexo y establecer una relación íntima con él, necesaria para alcanzar la madurez adulta. La pareja de Blancanieves es el príncipe, que «se la lleva» en su ataúd; el movimiento la hace toser y escupir la manzana envenenada volviendo así a la vida, lista ya para el matrimonio. Su tragedia comenzó con los deseos orales: el ansia de la reina por comer los órganos internos de Blancanieves. Ésta, al escupir la manzana que la asfixiaba —el objeto nocivo que había incorporado—, alcanza la libertad final, abandonando la primitiva oralidad, que simboliza todas sus fijaciones inmaduras.

Al igual que Blancanieves, cada niño debe repetir, en su desarrollo, la historia de la humanidad, real o imaginada. En un determinado momento, nos vemos todos arrojados del paraíso original de la infancia, donde todos nuestros deseos parecían realizarse sin ningún esfuerzo por nuestra parte. El ir aprendiendo y diferenciando el bien del mal —adquiriendo sabiduría— parece disociar nuestra personalidad en dos elementos: el rojo caos de emociones desenfrenadas, el ello; y la blanca pureza de nuestra conciencia, el super-yo. A medida que vamos creciendo, oscilamos entre ser vencidos por la confusión del primero o por la rigidez del segundo (el ser asfixiado y la inmovilidad exigida por el ataúd). Sólo se podrá llegar a la edad adulta cuando todas estas contradicciones internas queden resueltas y se logre un nuevo despertar de un yo maduro, en el que rojo y blanco puedan coexistir armónicamente.

Pero, antes de que pueda empezar una vida «feliz», los aspectos perversos y destructivos de nuestra personalidad deben estar bajo control. En «Hansel y

---

* Este período en que la muchacha permanece inerte podría explicar el nombre de Blancanieves que insiste en uno de los tres colores que explican su belleza. El blanco simboliza frecuentemente la pureza, la inocencia, lo espiritual. Pero al enfatizar su conexión con la nieve, queda también representado su carácter inerte. Cuando la nieve cubre la tierra, todo parece sin vida, al igual que Blancanieves parece haber dejado de vivir, mientras yace en su ataúd. También el hecho de comer la manzana roja muestra que todavía no era lo suficientemente madura y que se excedió en sus actos. La historia nos advierte de que el experimentar la sexualidad demasiado temprano no conduce a nada bueno. Pero, si esto va seguido de un período prolongado de inactividad, la muchacha podrá recuperarse de sus prematuras y, por ello, destructivas experiencias sexuales.

Gretel» la bruja es castigada por sus deseos devoradores, siendo arrojada a las llamas del horno. También en «Blancanieves» la vanidosa, celosa y destructora reina es castigada, obligándosele a calzar unos zapatos de hierro calentados al rojo vivo, con los que tiene que bailar incesantemente hasta morir. Los celos sexuales sin trabas, que intentan arruinar a los demás, terminan por destruirse a sí mismos; como le sucede a la reina, simbolizado por las ardientes zapatillas y la muerte que acarrea el bailar llevándolas puestas. Simbólicamente, la historia nos dice que hay que reprimir las pasiones incontroladas o éstas se convertirán en la propia perdición. Sólo la muerte de la celosa reina (la eliminación de los conflictos internos y externos) posibilita la existencia de un mundo feliz.

Muchos héroes de los cuentos de hadas, en un determinado momento de su vida, caen en un profundo sopor, o son resucitados. Todo despertar o renacer simboliza la consecución de un estadio superior de madurez y comprensión. Es el modo característico en que los cuentos de hadas estimulan el deseo de encontrar un mayor sentido a la vida: una conciencia más profunda, un mayor conocimiento de sí mismo y un grado de madurez más elevado. Este largo período de inactividad antes de volver a despertar hace que nos demos cuenta —sin verbalizarlo a nivel consciente— de que este renacimiento requiere un tiempo de concentración y sosiego en ambos sexos.

El cambio comporta la necesidad de abandonar algo que hasta este momento ha sido satisfactorio, como nos muestra la existencia de Blancanieves antes de que la reina se volviera celosa, o su vida tranquila al lado de los enanitos: experiencias difíciles y penosas que el crecimiento lleva consigo, y que no pueden evitarse. Estas historias aseguran al oyente que no tiene por qué temer el abandonar su posición infantil de dependencia de los demás, ya que, después de las numerosas penalidades del período de transición, se elevará a un plano superior y más satisfactorio para emprender una existencia más rica y feliz. Aquellos que son reacios a experimentar tal transformación, como los dos hermanos mayores de «Las tres plumas», nunca conquistarán el reino. Aquellos que permanecen fijados en el estadio de desarrollo preedípico, como los enanitos, no conocerán nunca la dicha del amor y del matrimonio. Y, por último, aquellos padres que, como la reina, pongan de manifiesto celos edípicos, llegarán casi a destruir a sus hijos y, sin duda alguna, se destruirán a sí mismos.

«Ricitos de Oro y los tres ositos»

Esta historia carece de algunas de las características más importantes de los verdaderos cuentos de hadas: al final no hay mejoría ni alivio; no hay resolución de conflicto alguno y, por lo tanto, no hay final feliz. Sin embargo, es un cuento lleno de significado, porque, simbólicamente, hace referencia a los problemas más acuciantes del desarrollo del niño: la lucha contra los conflictos edípicos, la búsqueda de la identidad y la rivalidad fraterna.

Este relato, en su forma actual, tiene un origen muy reciente, aunque provenga de un antiguo cuento. Su historia ilustra la evolución, a través del tiempo, de un cuento admonitorio que, al adquirir las características de los cuentos de hadas, se hace cada vez más popular y significativo. Su historia nos muestra, también, que la publicación de un cuento de hadas no excluye el que éste sea revisado en ediciones posteriores. Pero cuando tales alteraciones se llevan a cabo, los cambios —contrariamente a lo que sucedía cuando los cuentos se perpetuaban siguiendo la tradición oral— reflejan algo más que la idiosincrasia personal del narrador.

A menos que se trate de un artista original, el autor que intente modificar un cuento de hadas para realizar una nueva publicación no se guiará ni por sus sentimientos inconscientes respecto a la historia, ni pensará en ningún niño en particular a quien deleitar o ayudar en algún problema urgente. Por el contrario, los cambios producidos se establecen a partir de lo que el autor cree que el lector «corriente» desea oír. Ideado para satisfacer los deseos y escrúpulos morales de un lector anónimo, el cuento es relatado de modo vulgar y trivial.

Si una historia existe tan sólo en la tradición oral, lo que determina su contenido es, en gran parte, el inconsciente del narrador, y lo que éste recuerda de la misma. Al actuar así, no sólo está motivado por sus sentimientos conscientes e inconscientes respecto a la historia, sino también por la naturaleza de la relación emocional que mantiene con el niño a quien relata el cuento. Después de que distintas personas han repetido oralmente, e infinidad de veces, la misma historia a distintos oyentes, a lo largo de los años, se obtiene, finalmente, una versión tan satisfactoria, para el consciente y el inconsciente de gran número de personas, que

ya no son necesarios más cambios. Tras este proceso, la historia ha alcanzado su forma «clásica».

Todo el mundo está de acuerdo en que la fuente original de «Ricitos de Oro» es un antiguo cuento escocés de una zorra que se introduce sin permiso en casa de tres osos.* Los osos terminan por devorar a la intrusa; se trata de un cuento admonitorio que nos aconseja respetar la propiedad privada de nuestros semejantes. En un librito de elaboración casera, escrito por Eleanor Muir en 1831 como regalo de cumpleaños para un niño, y descubierto más tarde en 1951, se describe a la intrusa como una mujer vieja y gruñona. Es posible que, al escribir este cuento, la autora confundiera la palabra «zorra» del original, y en lugar de interpretarlo como la hembra del zorro, le hubiera atribuido el sentido figurado de mujer malhumorada. Pero tanto si se produjo deliberadamente esta alteración, como si fue debida al azar, o a un error de identificación, o a un lapsus «freudiano», lo cierto es que fue este cambio el que provocó la transición de un viejo cuento admonitorio a una historia de hadas. En 1894 se dio a conocer otra versión, probablemente muy vieja, de la misma historia, procedente de la tradición oral, y en la que la intrusa se sirve un poco de leche, se sienta en las sillas y se echa en las camas de los osos, que, en esta versión, viven en un castillo en medio de los bosques. En estas dos historias la intrusa es severamente castigada por los osos, que intentan arrojarla al fuego, ahogarla o lanzarla desde lo alto de un campanario.

Ignoramos si Robert Southey, que publicó por primera vez esta historia en su libro *The Doctor,* en 1837, estaba familiarizado con alguno de estos viejos cuentos. Pero el caso es que introdujo un importante cambio al hacer que, por primera vez, la intrusa saltara por la ventana sin explicarnos, en absoluto, lo que fue de ella ni de su destino. La historia finaliza del siguiente modo: «La mujercilla saltó por la ventana; pero no puedo deciros si se rompió la crisma al saltar, si corrió hacia el bosque y se perdió, o si encontró el camino de salida y fue arrestada por el comisario de policía por ir vagabundeando por ahí. Lo que sí sé es que los Tres Osos nunca más oyeron hablar de ella». A la publicación de esta versión de la historia siguió una inmediata reacción positiva.

La siguiente alteración fue obra de Joseph Cundall, tal como él mismo explica en una nota dedicatoria de 1849 al *Treasury of Pleasure Books for Young Children,* aparecido en 1856: transformó a la intrusa en una niña y la llamó «Cabellos de Plata» («Cabellos de Plata» o «Ricitos de Plata» se convirtió, en 1889,

---

* Para la primera versión publicada de «Los tres ositos», véase Briggs, *op. cit.*

en «Cabellos de Oro» y, finalmente, en 1904, en «Ricitos de Oro»). El cuento sólo alcanzó gran popularidad después de otros dos importantes cambios. En *Mother Goose's Fairy Tales* de 1878, el «Oso Grande», el «Oso Mediano» y el «Oso pequeño» se convirtieron en «Papá Oso», «Mamá Osa» y «Bebé Osito»; también en este caso la heroína desaparece por la ventana sin que, al final, se la maltrate ni se mencione castigo alguno.

Con esta descripción de los ositos formando una familia, la historia se acercó, inconscientemente, a la situación edípica. Cabe esperar que una tragedia proyecte resultados destructivos de conflictos edípicos, pero un cuento de hadas no. Esta historia se hizo popular sólo porque se permitió que el desenlace corriera a cargo de nuestra imaginación. Esta incertidumbre se tolera porque el intruso interfiere en la integración de la constelación familiar básica, amenazando, así, la seguridad emocional de la familia. De representar un extraño que invade la casa y se sirve de las propiedades ajenas, pasó a ser alguien que pone en peligro la seguridad y el bienestar emocional de la familia. Lo que explica la enorme popularidad de la historia son sus hondas raíces psicológicas.

Las relativas deficiencias de un cuento de hadas inventado recientemente respecto a otro más viejo, y repetido cientos de veces, surgen al comparar «Ricitos de Oro» con «Blancanieves», de cuya historia se extrajeron y modificaron algunos detalles que pasaron a formar parte del relato original de «Los tres ositos». En ambos cuentos, una niña, perdida en el bosque, encuentra una incitante y linda casita, abandonada temporalmente por sus habitantes. En «Ricitos de Oro» no se nos menciona cómo o por qué se extravió la niña en la espesura del bosque, por qué buscaba un refugio ni dónde estaba su hogar. Ignoramos las razones más importantes subyacentes al hecho de que la niña se perdiera.[*] Así pues, desde un buen principio «Ricitos de Oro» provoca preguntas que han de quedar sin respuesta; no obstante, el valor de los cuentos de hadas es que proporcionan respuestas, por muy fantásticas que sean, incluso a preguntas de las que no somos conscientes porque nos inquietan tan sólo a nivel inconsciente.

---

[*] Algunas modernas interpretaciones explican la pérdida de Ricitos de Oro diciendo que su madre la envió a hacer un recado, y se extravió en el bosque. Esta adaptación nos recuerda a Caperucita Roja que salió también por indicación de su madre; pero ésta no se perdió, sino que se dejó tentar y se desvió del camino que conocía, por lo tanto lo que sucedió a Caperucita Roja fue, en gran parte, culpa suya. En cambio, Hansel y Gretel y Blancanieves se extraviaron, no por su culpa, sino por la de sus padres. Incluso un niño pequeño sabe que uno no se pierde en el bosque sin causa alguna; por este motivo, los verdaderos cuentos de hadas dan siempre una explicación. Como ya se ha dicho anteriormente, el hecho de extraviarse en un bosque simboliza la necesidad de encontrarse a sí mismo. Por ello, se interfiere seriamente en este significado si todo es fruto de una pura coincidencia.

A pesar de las vicisitudes históricas que transformaron a la intrusa de una zorra en una vieja asquerosa, llegando finalmente a una hermosa niña, esta última sigue siendo un extraño que nunca formará parte de la familia. Quizá la razón por la que este cuento se hizo tan popular a finales de siglo se deba a que las personas se sentían cada vez más extrañas a sí mismas. Primero sentimos pena por los ositos cuya intimidad ha sido invadida, pero después nos compadecemos también de la pobre, hermosa y encantadora Ricitos de Oro, que no viene de ningún lugar y no tiene a dónde ir. En esta historia no hay personajes malvados, aunque a Bebé Osito le roben su comida y le rompan su sillita.

A diferencia de los enanitos, los osos no se dejan seducir por la belleza de Ricitos de Oro, ni tampoco se sienten conmovidos al oír una trágica historia, como les sucede a los enanitos al conocer la vida de Blancanieves. Pero, en este caso, Ricitos de Oro no tiene ninguna historia que contar; su llegada es tan misteriosa como su desaparición.

«Blancanieves» empieza en el momento en que una madre desea profundamente tener una niña. Pero la madre idealizada de la infancia desaparece y es sustituida por una madrastra celosa que no sólo arroja a Blancanieves de su casa sino que amenaza su vida. La urgente necesidad de sobrevivir obliga a Blancanieves a soportar los peligros del intrincado bosque, donde aprende a trazar su propio camino en la vida. Los celos edípicos entre madre e hija están tan patentes que el niño puede comprender intuitivamente los conflictos emocionales y las pulsiones internas subyacentes en este argumento.

En «Ricitos de Oro», el contraste se halla entre la familia perfectamente integrada, representada por los osos, y el extraño en busca de sí mismo. Los osos, felices pero ingenuos, no tienen problemas de identidad: cada uno sabe el lugar que ocupa en relación con los otros miembros de la familia, hecho que se subraya al llamarlos Papá, Mamá y Bebé Osito. Funcionan como una tríada aunque cada uno mantenga su propia individualidad. Ricitos de Oro intenta averiguar quién es, y qué papel ha de desempeñar. En cambio, Blancanieves encarna a la muchacha que lucha contra un aspecto de su irresuelto conflicto edípico: la relación ambivalente que vive respecto a la madre. Ricitos de Oro es la preadolescente que se enfrenta a la situación edípica en todos sus aspectos.

Esto se pone de manifiesto por el importante papel que desempeña el número tres en la historia. Los tres ositos constituyen una familia feliz, en la que la vida transcurre tan placenteramente que no existen para ellos problemas sexuales ni edípicos. Cada uno se siente dichoso en el lugar que ocupa; todos tienen su plato, su silla y su cama propios. Por su parte, Ricitos de Oro se siente

completamente desorientada cuando tiene que decidir cuál de estos tres objetos será el más apropiado para ella. En su conducta el número tres aparece mucho antes de que la niña encuentre los tres platos, las tres camas y las tres sillitas: tres esfuerzos separados preceden a la entrada de la pequeña en casa de los osos. En la versión de Southey, la vieja gruñona «miró... primero, a través de la ventana, luego, espió por el ojo de la cerradura y, viendo que no había nadie en la casa, abrió el pestillo». En algunas versiones posteriores, Ricitos de Oro hace exactamente lo mismo, mientras que en otras llama tres veces a la puerta antes de entrar.

El hecho de atisbar a través de la ventana o por la cerradura antes de atreverse a entrar muestra una ansiosa y ávida curiosidad por saber lo que ocurre detrás de aquella puerta cerrada. ¿Qué niño no se siente curioso y desea descubrir lo que hacen los adultos detrás de una puerta cerrada? ¿Qué niño no disfruta ante la ausencia temporal de sus padres, que le permite fisgonear en sus secretos? Al reemplazar a la vieja por Ricitos de Oro y convertirla en el personaje central de la historia, resulta mucho más fácil asociar su comportamiento al de un niño que intenta descubrir los misterios de la vida adulta.

El número tres es un número místico y, a menudo, sagrado, incluso mucho antes de la doctrina cristiana de la Santísima Trinidad. Representa a Adán, Eva y la serpiente, que, según la Biblia, simbolizan el conocimiento carnal. A nivel inconsciente, el número tres representa el sexo, porque cada sexo tiene tres características fundamentales: pene y dos testículos en el hombre, y vagina y dos pechos en la mujer.

Sin embargo, también en el inconsciente, este número representa el sexo, pero de un modo completamente distinto, es decir, simboliza la situación edípica y la relación que comporta entre las tres personas implicadas; dicha relación, como hemos visto en la historia de «Blancanieves», está más que impregnada de sexualidad.

La relación con la madre es lo más importante en la vida de una persona; condiciona, más que cualquier otra cosa, el desarrollo de nuestra personalidad en época muy temprana, afectando, por ejemplo, en gran medida a lo que será nuestra visión, optimista o pesimista, de la vida y de nosotros mismos.[*†] Sin

---

* Erikson afirma que estas experiencias determinarán toda nuestra vida y condicionarán el modo, confiado o desconfiado, en que nos enfrentemos a los hechos; actitud básica que no deja de modificar el curso de los sucesos y el impacto que éstos nos causan.

† Erik H. Erikson, *Identity, Youth and Crisis,* W. W. Norton, Nueva York, 1968.

embargo, en lo que al niño respecta, no hay elección posible: la madre y su actitud hacia él vienen «dadas»; lo mismo ocurre, por supuesto, con el padre y los hermanos. (Las condiciones económicas y sociales de la familia son también inmutables, pero influyen en el niño a través del impacto que ejercen en sus padres y en el comportamiento de éstos hacia el pequeño.)

El niño comienza a verse a sí mismo como persona, como compañero importante e indispensable de una relación humana, cuando empieza a relacionarse con el padre. Uno se convierte en persona sólo cuando se define por oposición a otra persona. Sin embargo, en la relación con la madre ya empieza a vislumbrarse una rudimentaria autodefinición, puesto que ella es, durante algún tiempo, la única persona en la vida del niño. Pero debido a su profunda dependencia de la madre, el niño no puede realizar una autodefinición, a menos que pueda apoyarse en una tercera persona. Antes de convencerse de que uno es capaz de desenvolverse solo y sin la ayuda de *nadie,* el aprender que ««puedo, también, apoyarme y confiar en otra persona que no sea mi madre» representa un paso fundamental para el logro de la independencia. Después de haber establecido una relación íntima con otra persona, podrá sentir que, si ahora prefiere a la madre en vez de a esa otra persona, es porque él lo quiere así; ya no se trata de una fuerza exterior contra la que el niño no puede actuar.

El número tres es básico en «Ricitos de Oro»; hace referencia al sexo, pero no al acto sexual. Todo lo contrario, está relacionado con algo que debe preceder en mucho a la sexualidad madura: es decir, el descubrimiento biológico del propio cuerpo. El tres encarna, también, las relaciones dentro de la familia nuclear, y los esfuerzos para confirmar el lugar que uno ocupa en ella. Así pues, el tres simboliza la búsqueda de la propia identidad biológica (sexual) y el papel que uno desempeña en relación a las personas más significativas de su vida. En términos generales, el número tres representa la búsqueda de la propia identidad personal y social. A partir de sus evidentes características sexuales, y a través de las relaciones con sus padres y hermanos, el niño ha de aprender a distinguir con quién ha de identificarse a medida que va creciendo, a elegir al compañero más apropiado y, también, a su pareja sexual.

Esta búsqueda de identidad se manifiesta claramente en «Ricitos de Oro» mediante los tres platos, las tres sillas y las tres camas. La imagen más directa de la necesidad de búsqueda es que hay que encontrar algo que se ha perdido. Si lo que andamos buscando es a nosotros mismos, el símbolo más convincente será el hecho de que nos hayamos perdido. En los cuentos de hadas, el perderse en un

bosque significa, no la necesidad de ser encontrado, sino, más bien, la urgencia de encontrarse a sí mismo.

El viaje que Ricitos de Oro emprende para conocerse a sí misma comienza con el intento de fisgonear la casa de los ositos. Esto provoca asociaciones en el deseo infantil de descubrir los secretos sexuales de los adultos en general, y de los padres en especial. Muy a menudo, esta curiosidad se debe más a la necesidad que tiene el niño de conocer su propia sexualidad, que al deseo de saber exactamente lo que hacen sus padres en la cama.

Una vez dentro de la casa, Ricitos de Oro examina tres conjuntos de objetos —platos de sopa, sillas y camas— para averiguar cuál de ellos es el más apropiado para ella. Los prueba siguiendo siempre el mismo orden: primero el del padre, luego el de la madre y, por último, el del bebé. Este comportamiento de Ricitos de Oro nos indica que la niña está investigando cuál es el rol sexual más adecuado para ella y qué lugar le corresponde dentro de la familia: el del padre, el de la madre o el del hijo. La búsqueda de sí misma y de su rol en la familia empieza con la comida, puesto que el ser alimentada constituye la primera experiencia consciente de toda persona. También este momento representa la primera relación con otra persona: la madre. Pero Ricitos de Oro elige el plato de Papá Oso, hecho que nos hace pensar que la pequeña quiere ser como él (varón) o, mejor, que desea relacionarse con él. Esta misma conducta la observamos cuando elige, también en primer lugar, su silla y su cama, a pesar de que su anterior experiencia con la sopa y la silla debieran haberle hecho comprender que lo que pertenece al padre no es adecuado para ella. Resulta muy difícil acercarnos a los deseos edípicos de la niña si no es sugiriendo que Ricitos de Oro intenta compartir la cama y la comida con una figura paterna.

Pero tal como la historia nos indica, tanto el deseo de ser varón como de dormir en la cama del padre, no resulta satisfactorio. La justificación se basa en que la sopa del padre está «demasiado caliente» y su silla es «demasiado dura». Así, decepcionada al comprobar que la identidad masculina, o la intimidad con el padre no son idóneas para ella, son demasiado amenazantes —podría quemarse con la sopa— o demasiado difíciles de manejar, Ricitos de Oro, como cualquier otra niña que experimenta una profunda desilusión edípica con el padre, regresa a la relación original con la madre. Pero esta alternativa tampoco es válida. Lo que había sido una relación cálida, ahora es demasiado fría como para proporcionar bienestar (la sopa está demasiado fría). Y aunque la silla de la madre no sea dura, resulta ser demasiado blanda; quizás envuelve a la niña igual que una madre, y Ricitos de Oro no desea volver a este estadio.

En cuanto a las camas, Ricitos de Oro encuentra que la cama de Papá Oso tiene la cabecera demasiado alta, y la de Mamá Osa tiene la parte de los pies demasiado alta; esto muestra que tanto sus roles como la intimidad con ellos están fuera del alcance de Ricitos de Oro. Tan sólo las cosas de Bebé Osito le van «a la medida». Así pues, nada parece apropiado para ella sino el rol de niño. Pero aun así, este papel no se adapta del todo a ella: cuando Ricitos de Oro se sienta en la sillita de Bebé Osito, que «no era ni demasiado dura ni demasiado blanda, sino que le iba justo a la medida, se rompe bajo el peso de la niña, que cae al suelo». Vemos, pues, que la pequeña ya es demasiado mayor para sentarse en la sillita de un niño. Además, su vida queda sin base alguna, ya que no obtuvo éxito al intentar, primero, ser o relacionarse con el padre, ni después, con la madre; y sólo obtuvo resultado cuando, tras estos intentos fracasados, Ricitos de Oro regresa, aunque de mala gana, a una existencia infantil. Para la niña de este cuento no hay final feliz; después de su fracaso en la búsqueda de lo que más se adapta a sus posibilidades, despierta como de una pesadilla y huye a todo correr.

La historia de Ricitos de Oro nos ilustra el significado de la difícil elección que el niño debe realizar: ¿Ha de ser como el padre, como la madre o como un niño? El hecho de decidir lo que uno quiere ser respecto a esas posiciones humanas fundamentales comporta una tremenda lucha psicológica, una penosa experiencia por la que todo ser humano tiene que pasar. Pero si el niño todavía no está preparado para ocupar el puesto del padre o de la madre, la solución no está en aceptar sin más el puesto del niño; por este motivo, no son suficientes las tres pruebas. Para avanzar en el crecimiento, el darse cuenta de que uno es todavía un niño debe ir acompañado de otra condición: que hay que llegar a ser uno mismo, distinto de los padres y distinto, también, del ser simplemente su hijo.

En los cuentos de hadas populares, tan diferentes de las historias inventadas como «Ricitos de Oro», las cosas no terminan nunca después de haber realizado tres esfuerzos. Al final del cuento, no encontramos resolución alguna del problema de la búsqueda de identidad; la niña no se encuentra a sí misma ni se convierte en una persona independiente. Lo único que Ricitos de Oro puede extraer de su experiencia en casa de los ositos es que la regresión a la etapa infantil no soluciona en absoluto las dificultades del crecimiento. La historia nos muestra que el proceso para llegar a ser uno mismo da comienzo con el reajuste de lo que comporta la relación con los padres.

En «Ricitos de Oro», los osos no proporcionan ninguna ayuda, sino todo lo contrario, les asusta y les molesta que una niña pequeña intente dormir en la cama de papá, usurpando el lugar de mamá. Sin embargo, en «Blancanieves» se da el

caso opuesto: los enanitos, en vez de culpar a Blancanieves por haber utilizado sus platos, vasos y camas, quedan prendados de la pequeña heroína. En tanto que los osos, con sus gritos de sorpresa, despiertan a Ricitos de Oro, los enanitos se las arreglan para no interrumpir el sueño de Blancanieves, aun a costa de su propia incomodidad. Pero, por mucho que los enanitos se sientan atraídos por la belleza de Blancanieves, ya desde el primer momento le imponen condiciones si quiere permanecer con ellos: si desea llegar a ser una persona, debe actuar con madurez. Le advierten de los peligros que encierra el proceso de crecimiento, e incluso cuando la pequeña actúa en contra de sus consejos, la liberan, repetidamente, de sus dificultades.

Ricitos de Oro no recibe ayuda alguna de los osos en sus problemas de crecimiento; por lo tanto, lo único que puede hacer es huir, asustada de su propio atrevimiento, y derrotada en sus esfuerzos por encontrarse a sí misma. La huida ante las dificultades del desarrollo apenas estimula al niño a proseguir con su ardua tarea de ir resolviendo, uno a uno, los problemas que su crecimiento le plantea. Por otra parte, la historia de Ricitos de Oro no ofrece, al final, ninguna promesa de felicidad futura para aquellos que hayan logrado dominar, de niños, su situación edípica, y que, de adolescentes, sean capaces de resolver de modo maduro esos viejos conflictos. Desgraciadamente, «Ricitos de Oro» carece de estos elementos, pues sólo las grandes esperanzas respecto al futuro pueden proporcionar al niño el estímulo para seguir luchando hasta alcanzar la propia identidad.

A pesar de los numerosos defectos que encontramos en «Ricitos de Oro», al compararlo con otros cuentos de hadas populares, hemos de reconocer que este relato posee un considerable valor, de otro modo no hubiera alcanzado la gran popularidad de que goza. La historia trata de las dificultades que implica el logro de la identidad, y de los problemas que se derivan de los deseos edípicos, y de los esfuerzos por obtener el amor exclusivo de uno y otro progenitor. Al ser esta una historia ambigua, su valor depende, en gran manera, del modo en que se relate. El padre que, por razones personales, se sienta encantado ante la idea de que hay que asustar a los niños para que no curioseen en los secretos de los adultos contará la historia con un énfasis muy distinto del de un padre que se identifique empáticamente con este deseo infantil. Una persona experimentará simpatía por las dificultades de Ricitos de Oro si éstas la hacen sentirse niña, como la protagonista del cuento; en otros casos, la reacción será distinta. Mucha gente sentirá profundamente la misma frustración que Ricitos de Oro cuando ésta debe aceptar el hecho de que todavía es una niña que tiene que superar la infancia, aunque no desee hacerlo.

La ambigüedad de la historia nos permite, también, contarla poniendo énfasis en la rivalidad fraterna, otro importante tema. En este caso, depende mucho de cómo se cuente, por ejemplo, el incidente de la silla rota. Se puede relatar haciendo hincapié en la desazón de Ricitos de Oro, cuando la silla, que parecía ajustarse tan bien a sus necesidades, se viene abajo repentinamente; o bien recalcando, con júbilo, la caída de la niña o el hecho de que rompiera la sillita de Bebé Osito.

Si la historia se narra desde el punto de vista de Bebé Osito, Ricitos de Oro aparece como una intrusa que viene de no se sabe dónde, como ocurre con el hermanito recién llegado, y usurpa —o intenta usurpar— un puesto en la familia que, para Bebé Osito, estaba ya completa sin ella. Ese odioso intruso roba su comida, le rompe la sillita e incluso intenta echarlo de su cama; y, por extensión, trata de ocupar su lugar en el corazón de sus padres. Por este motivo, es comprensible que la voz de Bebé Osito, y no la de los padres, fuera «tan estridente y chillona que despertó en seguida a Ricitos de Oro. Se levantó de un salto... y corrió hacia la ventana». Es Bebé Osito —el niño— el que quiere deshacerse del recién llegado, quiere que la niña regrese por donde ha venido y no volver a saber «nada más de ella». De esta manera, la historia encarna, de modo fantástico, los temores y deseos que un niño experimenta respecto a la llegada, real o imaginaria, de un nuevo miembro de la familia.

Si consideramos el cuento desde el punto de vista de Ricitos de Oro, entonces Bebé Osito representará el hermano, y podremos empatizar con el deseo de la niña por destruir su juguete (la sillita) y ocupar su cama, a fin de que el pequeño no disponga ya de ningún lugar en la familia. Interpretándola así, la historia se convierte en un relato admonitorio, advirtiendo de las consecuencias que puede tener el ceder a la rivalidad fraterna hasta el extremo de actuar destructivamente contra los objetos del hermano. Pues si uno se comporta de este modo, puede encontrarse abandonado a la intemperie, sin tener a dónde ir.

La gran popularidad de «Ricitos de Oro» tanto entre los niños como entre los adultos se deriva, en parte, de sus múltiples significados a tan distintos niveles. El niño pequeño reaccionará principalmente al tema de la rivalidad fraterna, y se sentirá encantado de ver que Ricitos de Oro tiene que regresar al lugar de donde procede, cosa que muchos niños desearían para su hermanito pequeño. Un muchacho algo mayor se sentirá cautivado por el hecho de que Ricitos de Oro intenta apropiarse de los roles adultos. Algunos niños disfrutarán imaginando a la pequeña mientras espía y entra en la casa; a numerosos adultos les gustará recordar que Ricitos de Oro es expulsada por ellos.

Esta historia es especialmente adecuada porque describe al intruso, Ricitos de Oro, bajo un aspecto sumamente agradable. Esto hace que el cuento sea tan atractivo para unos como para otros, porque al final vencen los osos. Así, tanto si uno se identifica con el extraño o con un miembro de la familia, la historia puede resultar igualmente satisfactoria. Los cambios que ha sufrido el título a lo largo del tiempo muestran cómo una historia que protegía la propiedad privada y los derechos psicológicos de los miembros de una familia —los osos— se ha convertido en otra que concentra todo su interés en el usurpador. Este relato que antes se llamaba «Los tres ositos» se ha hecho popular bajo el nombre de «Ricitos de Oro». Además, la ambigüedad de dicha historia, que va de acuerdo con el sentir de los tiempos, contribuye también a su popularidad, aunque las soluciones evidentes que ofrece el cuento de hadas tradicional parezcan apuntar hacia una etapa más feliz, en la que se podían hallar soluciones definitivas.

A este respecto, todavía es más importante el gran atractivo de la historia, que, al mismo tiempo, es su mayor defecto. No sólo actualmente, sino también en otras épocas, el huir de un problema, que en términos del inconsciente significa negarlo o reprimirlo, parece ser el camino más fácil si lo comparamos con la dificultad que entraña la resolución del mismo. La huida es la solución que nos plantea el relato de «Ricitos de Oro». Los osos permanecen impertérritos ante la aparición y repentina desaparición de la muchacha en sus vidas. Actúan como si nada hubiera ocurrido, tan sólo un interludio sin más consecuencias; todo se resuelve cuando la niña escapa saltando por la ventana. En lo que a Ricitos de Oro se refiere, la huida indica que no es necesaria ninguna solución a los conflictos edípicos ni a la rivalidad fraterna. Contrariamente a lo que suele ocurrir en los cuentos de hadas tradicionales, en esta historia tenemos la impresión de que la experiencia que Ricitos de Oro obtiene en casa de los ositos no produce cambio alguno en su vida ni en la de aquéllos; no se menciona nada al respecto. Aunque la niña busque desesperadamente el lugar más apropiado para ella —es decir, quién es en realidad—, no se nos dice que Ricitos de Oro llegue a alcanzar un nivel superior de identidad.

A los padres les gustaría que sus hijas fueran eternamente niñas, al igual que al pequeño le encantaría creer que puede evitar la lucha que el crecimiento lleva consigo. Por este motivo, la reacción más espontánea ante ese cuento es: «Qué historia más bonita». Y precisamente por esto, el relato no ayuda al niño a alcanzar una madurez emocional.

«La bella durmiente»

La adolescencia es un período de grandes y rápidas transformaciones, en el que se alternan etapas de total pasividad y letargo con épocas de enorme actividad, e incluso de comportamiento arriesgado «para probarse a sí mismo» o descargar la tensión interna. Esta conducta que avanza y retrocede constantemente encuentra expresión en algunos cuentos en los que el héroe se enzarza en fantásticas aventuras y es convertido en estatua de piedra por algún hechicero. Muy a menudo, hecho más correcto desde el punto de vista psicológico, se invierte la secuencia: Mudito, en «Las tres plumas», no hace nada hasta haber alcanzado plenamente la adolescencia; y el héroe de «Los tres lenguajes», obligado por su padre a salir de casa para recibir una educación mejor, pasa tres años estudiando pasivamente antes de que comiencen sus aventuras.

Muchos cuentos de hadas hacen hincapié en las grandes hazañas que deben realizar los héroes para encontrarse a sí mismos; en cambio, «La bella durmiente» subraya la también necesaria, prolongada e intensa concentración en sí mismo. En los meses anteriores a la primera menstruación, y a veces algún tiempo después, las chicas dan muestras de cierta pasividad, parecen como dormidas y sumidas en sí mismas. Aunque en los chicos no se presenten señales evidentes que precedan a la llegada de la madurez sexual, muchos de ellos experimentan un período de lasitud y de introversión, durante la pubertad, parecido al de las chicas. Así pues, parece razonable que un cuento de hadas, en el que se inicia un largo período de sopor al comenzar la pubertad, se haya hecho famoso durante tanto tiempo entre chicos y chicas.

En los grandes cambios, como la adolescencia, que experimentamos a lo largo de nuestra vida, necesitamos períodos de calma y de actividad para lograr un desarrollo satisfactorio. Este ensimismamiento, que externamente puede confundirse con la pasividad (es decir, malgastar el tiempo durmiendo), se da cuando, dentro de la persona, se producen procesos internos de tal importancia que no restan energías suficientes para llevar a cabo acciones dirigidas hacia el exterior. Aquellos cuentos de hadas que, como «La bella durmiente», tienen por tema central la pasividad, hacen que el adolescente no se inquiete durante este período

de inactividad: se da cuenta de que no permanecerá siempre en un aparente no hacer nada, aunque en ese instante parezca que este período de calma haya de durar más de cien años.

Después de esta inactividad, que se da generalmente al comienzo de la pubertad, los adolescentes se vuelven activos y se recuperan del período de pasividad; tanto en la vida real como en los cuentos de hadas, intentan poner a prueba su masculinidad o feminidad a través de peligrosas aventuras. Así es como el lenguaje simbólico de los cuentos pone de manifiesto que, después de haber recuperado las fuerzas por sí solo, el adolescente debe volver a ser él mismo. En realidad, este desarrollo *está* atestado de peligros: un adolescente debe abandonar la seguridad de su niñez, representada por el hecho de perderse en un frondoso bosque: debe aprender a enfrentarse a sus tendencias violentas y a sus angustias, simbolizadas por los encuentros con animales salvajes y dragones; y debe también conocerse a sí mismo, lo que implica cruzarse con personajes y experiencias extraños. Mediante este proceso el adolescente pierde la inocencia que antes le había caracterizado; se le trataba de «bobo» y era considerado tonto e inferior. Los riesgos que entrañan las intrépidas aventuras son evidentes, como ocurre cuando Jack se encuentra con el ogro. Por su parte, «Blancanieves» y «La bella durmiente» animan al niño para que no tema los peligros de la pasividad. Por muy antiguo que sea el cuento de «La bella durmiente», el mensaje que transmite a los jóvenes de hoy en día es, en muchos aspectos, más importante que el de otros cuentos. Actualmente, gran parte de nuestra juventud —y sus padres— tienen miedo del crecimiento silencioso, cuando nada puede ocurrir, pues creen que tan sólo actuando de forma manifiesta pueden alcanzarse los objetivos propuestos. «La bella durmiente» nos demuestra que un largo período de reposo, de contemplación y de concentración en sí mismo, puede conducir a grandes logros, como sucede con frecuencia.

Recientemente se ha afirmado que, en los cuentos de hadas, la lucha contra la dependencia infantil y el intento de ser uno mismo se describe, a menudo, de modo distinto para los chicos que para las chicas, lo cual no deja de ser consecuencia de los estereotipos sexuales. Sin embargo, los cuentos de hadas no dan imágenes tan unilaterales. Si se dice que una chica se ha vuelto introvertida al intentar ser ella misma, y que un chico se enfrenta al mundo externo de modo agresivo, vemos que ambos *a la vez* simbolizan las dos maneras distintas de conseguir la propia identidad: es decir, aprendiendo a comprender y a dominar tanto el mundo interno como el externo. En este sentido, los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de dos aspectos

(artificialmente) separados de un único proceso que *todo* ser humano debe experimentar en el crecimiento. Mientras que los padres, cuyo pensamiento se basa fundamentalmente en la realidad, no se dan cuenta de ello, los niños saben que, sea cual sea el sexo del héroe, la historia atañe a sus propios problemas. Personajes masculinos y femeninos desempeñan, en los cuentos de hadas, los mismos papeles; en «La bella durmiente» es el príncipe el que contempla a la niña mientras duerme; sin embargo, en «Eros y Psique» y en otros cuentos derivados de él, es Psique la que descubre a Eros cuando éste está dormido y, al igual que el príncipe, se maravilla de la belleza que contemplan sus ojos. Esto no es más que un ejemplo. Puesto que existen miles de cuentos, resulta fácil adivinar que habrá tantas historias en las que el valor y la intrepidez de la mujer ayuden al hombre como relatos en los que suceda lo contrarío. Así es como debe ser, ya que los cuentos de hadas revelan verdades importantes acerca de la vida.

«La bella durmiente» se conoce hoy en día bajo dos versiones distintas: la de Perrault y la de los Hermanos Grimm.[*] Antes de explicar la diferencia entre ambas, es mejor examinar brevemente la forma que toma dicha historia en el *Pentamerone* de Basile, cuyo título es «Sol, Luna y Talía».[†‡]

En el nacimiento de su hija Talía, un rey reunió a todos los sabios y adivinos del reino para que profetizaran su porvenir. Todos estuvieron de acuerdo en que la niña correría un enorme peligro por culpa de una brizna de lino. Para evitar este desgraciado accidente, el rey ordenó que, a partir de entonces, no entrara en el castillo ni lino ni cáñamo. Pero, un día, cuando Talía era ya una muchacha, vio a una anciana que estaba hilando junto a su ventana. La niña, que no había visto en su vida nada semejante, «se quedó maravillada por el modo en que bailaba el huso». Llena de curiosidad, tomó la rueca en sus manos y comenzó a sacar el hilo. Pero entonces, una diminuta astilla de cáñamo «se le clavó en una uña e inmediatamente cayó muerta al suelo». Después de lo sucedido, el

---

[*] En cuanto a «La Belle au bois dormant» de Perrault, véase Perrault, *op. cit.* Las traducciones inglesas de «La bella durmiente» se encuentran en Lang, *The Blue Fairy Book, y* Opie y Opie, *op. cit.* Para el cuento de los Hermanos Grimm «Dornröschen», véase Hermanos Grimm, *op. cit.*

[†] En aquella época este era ya un tema bastante antiguo, al igual que algunas versiones francesas y catalanas de los siglos XIV al XVI, que sirvieron de modelo a Basile, si es que no se basó en los cuentos de hadas de su propio tiempo, todavía desconocidos para nosotros.

[‡] Basile, *op. cit.* «Sol, Luna y Talía» es el quinto relato del quinto día del *Pentamerone.*

rey sentó a su hija sin vida en una silla de terciopelo, cerró la puerta del palacio y se fue para siempre intentando borrar, así, el recuerdo de su infortunio.

Algún tiempo después, pasó por allí un rey que iba de cacería. Su halcón voló hacia el castillo vacío, penetró por una ventana y no volvió a salir. El rey, persiguiendo al halcón, se acercó y recorrió el palacio desierto. Allí encontró a Talía como sumida en un profundo sopor, sin que nada pudiera despertarla. Su belleza le cautivó hasta el extremo de que no pudo evitar acostarse con ella; tiempo después, se fue y olvidó su aventura. Nueve meses más tarde, Talía, todavía aletargada en su sueño, dio a luz dos niños, que se alimentaron de su pecho. «Un día, cuando uno de los bebés intentaba mamar, al no poder encontrar el pecho, se puso en la boca el dedo en el que Talía se había herido. Chupó con tanta fuerza que extrajo la astilla que estaba clavada en él, y Talía despertó de su profundo sueño.»

Un buen día, el rey volvió a acordarse de su aventura y se encaminó hacia el castillo para ir a ver a Talía. Al encontrar a la muchacha despierta y con los dos niños, se sintió tan feliz que ya no pudo olvidarlos nunca más. Pero su mujer descubrió el secreto y, a escondidas, envió a buscar a los dos niños en nombre del rey. Ordenó que los guisaran y que se los sirvieran a su marido. El cocinero se compadeció y escondió a los niños en su propia casa, preparando, en su lugar, unos cabritillos, que la reina ofreció a su marido. Más tarde mandó a buscar a Talía y planeó arrojarla al fuego, porque ella era la culpable de la infidelidad de su esposo. En el último momento, apareció el rey, quien empujó a su mujer a las llamas, se casó con Talía y se reunió de nuevo con sus dos hijos que, gracias al cocinero, se habían salvado. La historia termina con los siguientes versos:

Dicen que la gente afortunada,
mientras yace en la cama, por la Fortuna es consagrada.*

Perrault, al añadir en su cuento la historia del hada despreciable que pronuncia la maldición o al utilizar este conocido tema, explica por qué la heroína cae en ese profundo sopor, y enriquece considerablemente la historia, ya que

---

* Cabe la posibilidad de que Basile estuviera influido por la historia de Leto, una de las numerosas amantes de Zeus, que dio a luz dos hijos, Apolo y Artemisa, dios del sol y diosa de la luna, puesto que los niños de Talía llevan el nombre de Sol y Luna. Si esto es así, podemos suponer que, al igual que Hera estaba celosa de las mujeres que Zeus amaba, la reina de este cuento es un recuerdo lejano de Hera y de sus celos.
La mayoría de los cuentos de hadas del mundo occidental ha incorporado elementos cristianos en tal cantidad que sería necesario otro volumen para describir el significado cristiano que subyace en ellos. En este relato, Talía, que ignora haber tenido relaciones sexuales y haber concebido, ha llevado a cabo estos actos sin placer y sin pecado. En este sentido tiene mucho en común con la Virgen María, pues, como ella, se convierte en la madre de Dios(es).

en «Sol, Luna y Talía» no se menciona el motivo por el que la muchacha tiene que sufrir semejante destino.

En la historia de Basile, Talía es la hija de un rey que, debido a su amor por ella, no pudo permanecer en el castillo cuando la niña cayó en su letargo. Después de abandonar a Talía, protegida en su trono «bajo un palio bordado», ya no se sabe nada más del padre, ni siquiera cuando se despierta la muchacha, se casa con el rey y vive feliz junto a su marido e hijos. Un rey sustituye al otro en el mismo país, al igual que en la vida de Talía un rey reemplaza a otro; es decir, el padre rey es sustituido por el rey amante. ¿No serán esos dos reyes uno sustituto del otro, en distintos períodos de la vida de la muchacha, desempeñando distintos roles y con diferentes disfraces? Ahora, volvemos a encontrarnos con la «inocencia» de la niña en la fase edípica, que no se siente, en absoluto, responsable de los sentimientos que despierta, o quiere despertar, en su padre.

Perrault, el académico, se aparta aún más de la historia de Basile. Después de todo, era un cortesano que se dedicaba a contar historias a los príncipes, pretendiendo que su hijo las había inventado para agradar a una princesa. Los dos reyes se transforman en un rey y un príncipe; este último, evidentemente, en alguien que todavía no está casado ni tiene hijos. La presencia del rey está separada de la del príncipe por un sueño de cien años, de este modo podemos estar seguros de que ambos no tienen nada que ver el uno con el otro. Resulta harto interesante que Perrault no consiga desembarazarse de las connotaciones edípicas: en su historia, la reina no se siente desesperadamente celosa de la traición de su marido, sino que aparece como la madre edípica que tiene celos de la muchacha que su hijo, el príncipe, ha elegido por esposa, e intenta destruirla. No obstante, mientras que en el cuento de Basile el personaje de la reina es convincente, en el de Perrault, no. La historia de este último consta de dos partes incongruentes: la primera termina cuando el príncipe despierta a Bella Durmiente y se casa con ella; y la segunda, en la que se nos asegura que la madre del Príncipe Encantador es, en realidad, una mujer-ogro devoradora de niños, que desea comerse sus propios nietos.

En la historia de Basile, la reina desea alimentar a su marido cocinando a los hijos de éste, lo que constituye el peor castigo que le puede infligir por haber preferido a Bella Durmiente. Sin embargo, en el cuento de Perrault, es la reina misma quien quiere comérselos. En la versión de Basile la reina está celosa porque el amor y el pensamiento de su esposo están continuamente al lado de Talía y de los niños. Así pues, intenta empujar a Talía a las llamas, ya que el «ardiente» amor del rey por la muchacha provoca el «ardiente» odio que la reina siente por ella.

En el cuento de Perrault no se ofrece explicación alguna del odio devorador que la reina experimenta, pero, al hablar de ella, se la trata de mujer-ogro, «cada vez que veía un niño... tenía que hacer grandes esfuerzos para no abalanzarse sobre él». Por su parte, también el Príncipe Encantador mantiene en secreto, durante dos años, su matrimonio con Bella Durmiente. Y sólo después de la muerte de su padre lleva al castillo a su esposa y a sus dos hijos, llamados Mañana y Día. Cuando el príncipe tiene que partir para ir a la guerra, deja su reino, esposa e hijos al cuidado de su madre, aun sabiendo que ésta es una mujer-ogro. El relato de Perrault termina con el regreso del rey, en el preciso instante en que su madre está a punto de arrojar a Bella Durmiente a un pozo lleno de víboras. La mujer-ogro, al verle, se da cuenta de que sus planes han fracasado, por lo que se precipita al pozo.

Podemos adivinar fácilmente que Perrault no creyó apropiado relatar en la corte francesa una historia en la que un rey viola a una doncella mientras ésta está durmiendo, la deja embarazada y la olvida por completo para volver a recordarla, por casualidad, tiempo después. Pero un príncipe que oculta su matrimonio y paternidad al rey, su propio padre —podemos suponer que por temor a los celos edípicos del rey si el hijo se convierte, a su vez, en padre—, no resulta convincente, porque parece excesivo, incluso en un cuento de hadas, aunar en una misma historia los celos edípicos del padre y de la madre respecto al mismo hijo. Sabiendo que su madre es un ogro, el príncipe no lleva a su mujer ni a su hijo al palacio mientras su padre pueda ejercer una influencia represora, pero sí lo hace después de su muerte, cuando su protección ya no existe. La razón por la que el cuento tomó esta forma no es que Perrault careciera de ingenio, sino que no se tomaba en serio los cuentos de hadas y se interesaba más en el verso agudo y moralista que añadía al final de cada historia.*

---

* Perrault, al dirigirse a los cortesanos, a los que consideraba como sus lectores, se mofaba de las historias que narraba. Por ejemplo, especifica que a la reina-ogro le gustaba que le sirvieran los niños «con salsa Robert». Introduce detalles que denigran el carácter del cuento de hadas, como cuando describe el despertar de Bella Durmiente, diciendo que sus ropas estaban pasadas de moda: «Por el escote de su vestido asomaba uno de esos ridículos cuellos que llevaba mi bisabuela, pero no por eso parecía menos hermosa y encantadora». Como si los héroes de los cuentos de hadas no vivieran en un mundo en el que las modas cambian.

Tales observaciones, en las que Perrault mezcla indiscriminadamente la fantasía de los cuentos de hadas con el racionalismo más mezquino, desvalorizan enormemente su trabajo. El detalle del vestido, por ejemplo, destruye un tiempo mítico, alegórico y psicológico, sugerido por esos cien años de sueño, convirtiéndolo en un tiempo cronológico concreto. Le da una connotación ridícula; no como en las leyendas de santos que, después de cien años de sueño, despertaban, se daban cuenta de cómo había cambiado el mundo, y se transformaban de nuevo en polvo. Añadiendo todos esos detalles, con los que Perrault pretendía divertir a su público, no hizo más que destruir la sensación de eternidad, elemento básico que contribuye a la efectividad de los cuentos de hadas.

Teniendo en cuenta estas dos partes incongruentes de la historia, es comprensible que en la narración oral —y también en la forma impresa— el cuento termine con la feliz unión del príncipe y Bella Durmiente. Esta es la versión que los Hermanos Grimm oyeron y divulgaron, y que, tanto antaño como actualmente, es la más conocida. Sin embargo, se perdió un matiz que estaba presente en Perrault. Desear la muerte de un recién nacido sólo por no haber sido invitado al bautizo, o por haber recibido el regalo de plata menos valioso, es signo de que tratamos con un hada perversa. Así, en Perrault, como en la versión de los Hermanos Grimm, al comienzo de la historia nos encontramos con la(s) madre(s)-[hada(s) madrina(s)] disociada en su aspecto bueno y malo. Para que pueda existir un final feliz, es necesario que el principio del mal sea adecuadamente castigado y eliminado, porque sólo entonces podrá prevalecer el bien y, con él, la felicidad. En la historia de Perrault, al igual que en la de Basile, se destruye la maldad, haciendo, así, justicia, como es característico de los cuentos de hadas. Sin embargo, la versión de los Hermanos Grimm, a la que a continuación nos referiremos, resulta deficiente en este aspecto, pues el hada perversa no recibe castigo alguno.

A pesar de las enormes variaciones en cuanto a los detalles, el argumento central de todas las versiones de «La bella durmiente» es que, por más que los padres intenten impedir el florecimiento sexual de su hija, éste se producirá de modo implacable. Además, los obstinados e imprudentes esfuerzos de los padres no conseguirán más que evitar que la madurez se alcance en el momento preciso. Este retraso en la maduración está simbolizado por los cien años de letargo de Bella Durmiente, que separan su despertar sexual de la unión con su amante. Otro aspecto importante, íntimamente relacionado con éste, es el de que tener que esperar largo tiempo para llegar a la completa satisfacción sexual no disminuye, en absoluto, su atractivo.

Las versiones de Perrault y de los Hermanos Grimm comienzan insinuando que uno debe aguardar cierto tiempo para alcanzar la realización sexual completa, situación que viene representada por el hecho de tener un bebé. Se nos dice que, durante mucho tiempo, el rey y la reina deseaban, en vano, tener un niño. En el relato de Perrault, los padres se comportan como los contemporáneos de aquél: «Recorrieron todos los santos lugares del mundo entero, realizaron peregrinaciones; hicieron ofrendas, lo intentaron todo, pero sin resultado alguno. Finalmente, la reina quedó embarazada». En cambio, el principio de los Hermanos Grimm se acerca mucho más a la forma de los cuentos de hadas: «Érase una vez un rey y una reina que cada día repetían: "¡Oh, si pudiéramos tener un hijo!", pero todo resultaba inútil. Un día, cuando la reina se estaba bañando, de pronto, una

rana saltó del agua y dijo: "Tu deseo será cumplido, antes de un año tendrás una niña"». El plazo que, según las palabras de la rana, tiene que transcurrir antes de que la reina dé a luz, se acerca a los nueve meses del embarazo. Esto, añadido al hecho de que la reina se está bañando, da pie a pensar que la fecundación se realizó con ocasión de la visita de la rana. (Más adelante, al comentar la historia de «El rey rana», se discutirá la razón por la que, en los cuentos de hadas, la rana simboliza, a menudo, la satisfacción sexual.)

La larga espera de los padres, que finalmente ven realizados sus deseos, indica que no hay que tener prisa alguna respecto al sexo; el que uno tenga que aguardar cierto tiempo, no significa que luego no se obtengan todas las satisfacciones inherentes. En realidad, las hadas buenas y sus deseos en el bautizo de la niña no influyen demasiado en el argumento de la historia, a no ser por el contraste que ofrecen con la maldición del hada que se siente desairada. Este detalle puede considerarse teniendo en cuenta que el número de hadas varía, según el país, pasando de tres a ocho y a trece.* Los dones que las hadas ofrecen a la niña varían según las diferentes versiones, sin embargo la maldición del hada perversa es siempre la misma: la muchacha (al alcanzar la edad de quince años en la historia de los Hermanos Grimm) se pinchará un dedo con la rueca (de un torno de hilar) y morirá irremisiblemente. Pero queda un hada buena que todavía no ha concedido su deseo, por lo que puede cambiar esta amenaza de muerte por cien años de sueño profundo. El mensaje es paralelo al de «Blancanieves»: lo que puede parecer un período de pasividad total al finalizar la infancia, no es más que un lapsus de crecimiento reposado y preparación, del que la persona despertará más madura y dispuesta ya para la unión sexual. Hay que puntualizar que en los cuentos de hadas esta unión significa más bien una conjunción de mente y espíritu en la pareja que una unión de deseo puramente sexual.

Tiempo atrás, los quince años era la edad en la que solía aparecer la menstruación. Así, las trece hadas de la historia de los Hermanos Grimm son una reminiscencia de los trece meses lunares en los que antiguamente se dividía el año. Aunque hoy en día este simbolismo no tenga significación alguna para aquellos que no están familiarizados con el año lunar, todo el mundo sabe que el ciclo menstrual

---

* En las *Anciennes Chroniques de Perceforest* del siglo XIV (publicadas por primera vez en Francia en 1528) son tres las diosas invitadas a la fiesta que se celebra con motivo del nacimiento de Zellandina. Lucina le concede salud pero Temis, furiosa porque no han colocado ningún cuchillo junto a su plato, pronuncia la maldición de que un día, mientras la niña esté hilando, sacará el hilo de la rueca y se lo clavará en un dedo; así permanecerá dormida hasta que se le extraiga. Venus, la tercera diosa, promete disponerlo todo para poder salvarla. En la historia de Perrault se invita sólo a siete hadas, mientras que la octava no había sido convidada por nadie y, como venganza, profiere el conocido juramento. En la de los Hermanos Grimm aparecen doce hadas benévolas y una malvada.

se presenta cada veintiocho días, esto es, según la frecuencia de los meses lunares, y no en función de los doce meses en que se divide el año. A partir de ahí, podemos inferir que la cifra de doce hadas buenas más la perversa, la número trece, indica simbólicamente, que la «maldición»* fatal se refiere a la menstruación.

Podemos relacionar esto con el hecho de que el rey, varón, no comprende la necesidad de la menstruación e intenta impedir que su hija sufra esta hemorragia fatal. En todas las versiones de la presente historia, la reina parece no estar implicada en la predicción del hada furiosa. En cualquier caso, conoce demasiado bien este hecho como para intentar impedirlo. El funesto juramento gira en torno a la rueca, palabra que en inglés designa, también, al sexo femenino. Aunque esta interpretación no sea válida para el término francés (Perrault) o alemán (Hermanos Grimm), lo que sí es cierto es que, en la época de los cuentos de hadas, hilar y tejer se consideraban ocupaciones típicamente «femeninas».

Todos los obstinados esfuerzos del rey por prevenir la «maldición» del hada cruel terminan en el fracaso. Aunque se eliminen todas las ruecas del país, nada podrá evitar la natural hemorragia de la niña al llegar a la pubertad, es decir, a los quince años, tal como predijo el hada. Por muchas precauciones que tome un padre, cuando la muchacha esté madura para ello, la pubertad hará su aparición. La momentánea ausencia de los padres cuando sobreviene este acontecimiento simboliza la incapacidad de todos los padres para proteger a su hijo de las diversas crisis por las que tiene que pasar todo ser humano durante su crecimiento.

Al convertirse en una adolescente, la niña explora las áreas de existencia antes inaccesibles, simbolizadas por la habitación oculta en la que una anciana está hilando. Al llegar a este punto, la historia abunda en simbolismo freudiano. Al aproximarse a este lugar crítico, sube por una escalera de caracol; en los sueños, este tipo de escalera representa experiencias sexuales. Una vez arriba, se encuentra frente a una pequeña puerta en cuya cerradura hay una llave. Al hacerla girar, la puerta «se abre de golpe» y la niña entra en un cuarto muy pequeño en el que sorprende a una viejecita que está hilando. En lenguaje onírico, una habitación cerrada representa a menudo los órganos sexuales femeninos, y el hacer girar la llave de la cerradura simboliza la relación sexual.

Al ver a la anciana que está hilando, la niña pregunta: «¿Qué es esto tan gracioso que da vueltas?». No hace falta mucha imaginación para captar las

---

* El término inglés *curse* significa, al mismo tiempo, maldición y menstruación. Por ello, en este relato se ha traducido esta palabra por la castellana «maldición» que comprende, en este caso, ambos significados. *(N. de t.)*

posibles connotaciones sexuales de la rueca; pero, al menor contacto con ella, la niña se pincha en el dedo y queda sumida en un profundo sueño.

De todos modos, las asociaciones más importantes que este cuento provoca en el inconsciente del niño se refieren a la menstruación, más que a las relaciones sexuales. En el lenguaje corriente, remitiéndonos también a su origen bíblico, el término «maldición» alude a menudo a la menstruación; y es, precisamente, la maldición de una mujer —del hada— la que origina la hemorragia. Por otra parte, la edad en que este maléfico juramento debe cumplirse coincide con la edad en que, antiguamente, se presentaba el período. Por último, la hemorragia se produce a través del encuentro con una mujer anciana, nunca con un hombre; y, de acuerdo con la Biblia, la menstruación se heredaba de mujer a mujer.

La hemorragia menstrual es, para la muchacha (y también para el muchacho, aunque de distinta forma), una experiencia abrumadora si no está emocionalmente preparada para ello. Sorprendida por la repentina hemorragia, la princesa cae en un profundo sopor, protegida de cualquier pretendiente —es decir, de todo contacto sexual prematuro— por un impenetrable muro de espinos. En tanto que las versiones más conocidas hacen hincapié en el nombre de «La bella durmiente», que alude al largo sueño de la heroína, el título de otras variantes de esa misma historia da preponderancia al muro protector, como en la inglesa «Briar Rose».*

Muchos príncipes intentan llegar hasta Bella Durmiente antes de que haya transcurrido el tiempo necesario para su maduración, por esta razón esos pretendientes precoces perecen enredados en las zarzas. Esta es una advertencia tanto para el niño como para los padres, ya que asegura que cualquier excitación sexual antes de que el cuerpo y la mente estén preparados para ella, es sumamente destructiva. Pero cuando Bella Durmiente ha logrado alcanzar la madurez física y emocional y está preparada para el amor, esto es, para el matrimonio y el sexo, lo que antes parecían caminos infranqueables, dejan ahora de ser obstáculos. El muro de espinos se convierte, de pronto, en un seto de flores grandes y hermosas, que se apartan para dejar paso al príncipe. El mensaje implícito es el mismo de otros cuentos de hadas: no hay que preocuparse ni apresurar las cosas: cuando llegue el momento, el problema se resolverá por sí solo.

---

* En alemán, el nombre de la muchacha, «Dornrschen», que sirve de título al cuento pone énfasis en el seto de espinos y en la rosa (vallada). El diminutivo de «rosa» en el relato germano pone de manifiesto la inmadurez de la niña, que debe ser protegida por un muro de espinos.

El prolongado letargo de la hermosa doncella posee también otras connotaciones. Tanto si se trata de Blancanieves en su ataúd de cristal o de Bella Durmiente que yace en su cama, el sueño adolescente de eterna juventud y perfección es tan sólo eso: un sueño. La modificación de la maldición original, que amenazaba con la muerte, por un prolongado sueño insinúa que entre los dos no existe demasiada diferencia. Si no queremos cambiar ni desarrollarnos, podemos permanecer tranquilamente sumidos en un sueño semejante a la muerte. Durante el transcurso del sueño, la belleza de las heroínas es fría, es el aislamiento propio del narcisismo. Este ensimismamiento, que excluye el resto del mundo, no comporta sufrimiento alguno, pero tampoco ofrece ningún conocimiento ni sensaciones nuevas.

Todo paso de un estadio de desarrollo al siguiente está atestado de peligros; los de la pubertad están simbolizados por el derramamiento de sangre al tocar la rueca. Una reacción lógica ante la amenaza de tener que crecer y madurar es alejarse del mundo que impone tales dificultades. La retirada narcisista es una solución tentadora para evitar las tensiones que produce la adolescencia, pero la historia nos advierte de que, actuando así, podemos vernos abocados a una existencia peligrosa y similar a la muerte, si la adoptamos como escape al absurdo de la vida. El mundo se convierte, entonces, para la persona en algo carente de vida; este es el significado simbólico y admonitorio del prolongado sopor en el que caen todos aquellos que rodean a Bella Durmiente. Y ese mundo tan sólo vuelve a la vida cuando aparece la persona que despierta a la muchacha. Únicamente podremos «despertar» del riesgo de malgastar la vida durmiendo si somos capaces de mantener relaciones positivas con los demás. El beso del príncipe rompe el hechizo del narcisismo y aboca a una feminidad que, hasta entonces, había permanecido detenida en su desarrollo. La vida sólo podrá continuar si la muchacha deja de ser doncella y se convierte en mujer.

El apacible encuentro del príncipe y de la princesa, su mutuo despertar, es un símbolo de lo que comporta la madurez; no sólo la armonía dentro de uno mismo, sino también con el otro. Depende por completo del oyente el interpretar la llegada del príncipe en el momento preciso como el acontecimiento que provoca el despertar sexual o el nacimiento de un yo superior; probablemente el niño capta ambos significados.

Según la edad, el niño comprenderá este volver a la vida después de un largo sueño de modo distinto. A una edad temprana, verá en ello, sobre todo, el logro de su propia identidad y de la concordancia entre lo que habían sido sus

caóticas tendencias internas; es decir, la consecución de la armonía interna entre el ello, el yo y el super-yo.

Tras haber experimentado este significado antes de alcanzar la pubertad, el niño extraerá un significado adicional y más rico del mismo cuento, en la adolescencia. Entonces se convertirá, también, en una imagen del logro de la armonía con el otro, representado por una persona del sexo opuesto, de modo que ambos, al igual que en el desenlace de «La bella durmiente», puedan vivir felices y unidos para siempre. Este objetivo final de la vida de toda persona parece ser el mensaje más importante que los cuentos de hadas transmiten al niño mayor. Está simbolizado por un final en el que el príncipe y la princesa se encuentran mutuamente «y vivieron felices por el resto de sus vidas». Únicamente cuando se ha obtenido la paz interna, puede uno empezar a buscarla en las relaciones con los demás. El niño, a través de sus propias experiencias en el desarrollo, puede alcanzar una comprensión preconsciente de la conexión entre estos estadios.

La historia de Bella Durmiente inculca al pequeño que un suceso traumático —como la hemorragia de las niñas al llegar a la pubertad y, más tarde, en la primera relación sexual— puede tener consecuencias muy satisfactorias. El relato sugiere la idea de que tales acontecimientos deben tomarse muy en serio, pero no por ello hay que temerlos. La «maldición» representa, de modo latente, una bendición.

Analizando una vez más la primera versión conocida sobre el tema de «La bella durmiente» en *Perceforest,* que data de unos seiscientos años atrás, observamos que Venus, la diosa del amor, dispone el despertar de la muchacha haciendo que su bebé succione el dedo y extraiga, así, la astilla que estaba clavada en él, al igual que ocurre en la historia de Basile. La completa realización de la mujer no se termina con la menstruación. La autorrealización femenina no se consigue al enamorarse, ni al tener relaciones sexuales ni al dar a luz un hijo, pues las heroínas de *Perceforest* y de la historia de Basile siguen, a pesar de todo esto, sumidas en su letargo. Estas no son más que etapas, necesarias para la consecución última de la madurez, pues la verdadera identidad se alcanza sólo después de haber dado vida y alimentado al ser que se llevaba en las entrañas: cuando el bebé succiona el cuerpo materno. Vemos, por lo tanto, que estas historias citan experiencias exclusivamente femeninas e ilustran las etapas por las que tiene que pasar la mujer antes de alcanzar la plena feminidad.

El hecho de que sea el bebé quien, al chupar el dedo de la madre, la devuelva a la vida, indica que el niño no es un receptor pasivo de lo que la madre le proporciona, sino que puede, también, ayudarla de forma activa. El ser alimentado

por la madre hace posible que el bebé pueda revivirla, pero, a su vez, la muchacha no conseguiría despertarse a no ser por el niño. Este renacimiento simboliza siempre, en los cuentos de hadas, el logro de un nivel mental superior. En este aspecto, el cuento comunica, tanto a los padres como al hijo, que el niño no se limita sólo a recibir de su madre, sino que, también él, le ofrece satisfacciones. Evidentemente, ella lo trae al mundo, pero el pequeño añade una nueva dimensión a su vida. El retraimiento de la heroína, simbolizado por el prolongado sueño, toca a su fin cuando se da por completo a su hijo y éste, al recibir de ella, la devuelve a un nivel superior de existencia: reciprocidad en la que el que recibe la vida da, también, vida.

En «La bella durmiente» se enfatiza, una vez más, este tema, al contar que no sólo la niña, sino el mundo entero —sus padres y todos los habitantes del castillo— vuelve a la vida en el mismo instante. Si no somos sensibles al mundo, éste deja de existir para nosotros. En el momento en que Bella Durmiente cayó en su letargo, el mundo que la rodeaba sucumbió también. Este universo despierta de nuevo cuando un niño hace su aparición en él: sólo así puede continuar existiendo la humanidad.

Este simbolismo se ha ido perdiendo en las versiones posteriores, que terminan con el despertar de Bella Durmiente y de todo su mundo a una nueva vida. Incluso en su actual forma abreviada, en la que Bella Durmiente se despierta gracias al beso del príncipe, el cuento nos hace pensar —aunque no se indique abiertamente, como en las versiones más antiguas— que la muchacha es la encarnación de la feminidad perfecta.

«Cenicienta»

En todos los aspectos, «Cenicienta» es el cuento de hadas más conocido y, probablemente, el preferido de todo el mundo.[*] Es un relato muy antiguo, pues cuando se escribió por primera vez en China en el siglo IX d.C., tenía ya una larga historia.[†] El diminuto tamaño del pie, que no encontraba rival alguno, como signo de virtud, distinción y belleza, y la zapatilla hecha con algún material precioso, son elementos que apuntan hacia un origen oriental, aunque no necesariamente chino.[‡§] Para el oyente actual, la extrema pequeñez de los pies no provocará las connotaciones de atractivo sexual y de belleza en general, que despertaba en los chinos, quienes acostumbraban a vendar los pies a las mujeres.

Como ya es sabido, «Cenicienta» es un relato sobre las esperanzas y las angustias presentes en la rivalidad fraterna, y sobre el triunfo de la heroína rebajada por las dos hermanastras que abusan de ella. Mucho antes de que Perrault diera a «Cenicienta» la forma bajo la que actualmente se ha hecho famosa, «el tener que vivir entre cenizas» significaba la inferioridad respecto a los propios

---

[*] En lo referente al hecho de que «Cenicienta» es el cuento de hadas más conocido, véase *Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore,* Funk and Wagnalls, Nueva York, 1950. También Opie y Opie, *op. cit.*
En cuanto a que es el cuento de hadas preferido por muchos, véase Collier y Gaier, *op. cit.*

[†] En cuanto a la versión china más antigua del tipo de «Cenicienta», véase Arthur Waley, «Chinese Cinderella Story», *Folk-Lore,* vol. 58 (1947)

[‡] En Egipto, a partir del siglo III, se empezaron a conocer las zapatillas artísticamente confeccionadas con un material precioso. El emperador romano Diocleciano, en un edicto del año 301 d.C, ofrecía precios extraordinarios por diferentes tipos de calzado, incluyendo zapatillas fabricadas con la preciada piel de Babilonia, teñidas de morado o escarlata, y zapatillas doradas para las mujeres.

[§] En lo referente a la historia del calzado, incluyendo zapatillas y sandalias, véase R. T. Wilcox, *The Mode of Footwear,* Nueva York, 1948.
Para una explicación más detallada, incluyendo el edicto de Diocleciano, véase E. Jaefert, *Skomod och skotillverkning fran medeltiden vara dagar,* Estocolmo, 1938.

hermanos, sea cual fuere su sexo. En Alemania, por ejemplo, existían historias en las que un muchacho, que se veía obligado a vivir entre las cenizas, se convertía finalmente en un rey, gozando así del mismo destino que Cenicienta. «Aschenputtel» es el título de la versión de los Hermanos Grimm. Este término designaba originariamente a la fregona, sucia y humilde, que estaba al cuidado de las cenizas del fogón.

En la lengua alemana existen numerosos ejemplos que nos demuestran que el hecho de verse obligado a vivir entre las cenizas, no sólo era símbolo de degradación sino también de rivalidad fraterna; sobre todo, del hermano que consigue superar a los otros que lo han relegado a esa posición despreciable. Martín Lutero en sus *Sermones* cita a Caín como el poderoso malvado, alejado de Dios, mientras que el piadoso Abel se ve forzado a ser el hermano ceniciento (Aschenbrödel), una nulidad a manos de Caín; en uno de sus sermones, Lutero nos recuerda que Esaú fue obligado a ocupar el puesto del hermano ceniciento de Jacob.* Caín y Abel, y Jacob y Esaú, son ejemplos bíblicos de la destrucción y aniquilación de un hermano a manos de otro.

Los cuentos de hadas sustituyen las relaciones fraternas por las relaciones entre hermanastros, mecanismo que permite explicar y aceptar las rencillas que uno desearía que no existieran entre verdaderos hermanos. Aunque la rivalidad fraterna sea universal y «natural», en el sentido de que es la consecuencia negativa del ser hermano, esta misma relación genera, también, sentimientos igualmente positivos entre los hermanos, como queda perfectamente ilustrado en cuentos del estilo de «Los dos hermanitos».

Ningún otro cuento de hadas expresa tan bien como las historias de la «Cenicienta» las experiencias internas del niño pequeño que sufre la angustia de la rivalidad fraterna, cuando se siente desesperadamente excluido por sus hermanos y hermanas. Cenicienta es menospreciada y degradada por sus hermanastras; su madre (madrastra) la obliga a sacrificar sus propios intereses en beneficio de los de aquéllas; tiene que realizar los trabajos más sucios de la casa y, aunque los lleve a cabo con toda minuciosidad, no recibe gratificación alguna; al contrario, se le exige cada vez más y más. Esta es la descripción exacta de cómo se siente el niño cuando le acosan los efectos de la rivalidad fraterna. Por muy exageradas que puedan parecer las tribulaciones y penalidades de Cenicienta a los ojos de un adulto, éstas corresponderán exactamente a los sentimientos del niño

---

* En cuanto al origen y al significado de «Aschenbrödel» y en lo referente a otros detalles de la historia, véase Bolte y Polivka, *op. cit, y* Anna B. Rooth, *The Cinderella Cycle,* Gleerup, Lund, 1951.

que se halle inmerso en este conflicto: «Ese soy yo; así es como me maltratan, o como les gustaría hacerlo; me consideran insignificante y me desprecian». Hay momentos —a menudo largos períodos de tiempo— en los que el niño, por razones internas, se siente igual que Cenicienta, aun cuando su posición entre los hermanos no parezca dar motivo para ello.

Al plasmar en imágenes fantásticas lo que el niño experimenta en su interior, la historia —como ninguna narración realista es capaz de hacer— consigue una cualidad emocional de «verdad» para el niño. Los episodios de «Cenicienta» le ofrecen imágenes palpitantes que materializan sus abrumadoras y, a menudo, vagas e imprecisas emociones; consecuentemente, estos acontecimientos son más convincentes para el niño que sus experiencias en la vida real.

El término «rivalidad fraterna» hace referencia a una compleja constelación de sentimientos y a sus causas inherentes. Con muy pocas excepciones, las emociones originadas en la persona presa de este conflicto son desproporcionadas si las comparamos con su situación real con sus hermanos y hermanas, considerándola desde un punto de vista objetivo. Mientras que los niños sufren, en ocasiones, los efectos de la rivalidad fraterna, los padres raramente sacrifican a uno de sus hijos en aras de los otros, ni perdonan la persecución con la que éstos atormentan a uno de sus hermanos. Al niño le resulta sumamente difícil pensar en términos objetivos —y le es prácticamente imposible cuando sus emociones están en juego—; sin embargo, en sus momentos más racionales el pequeño «sabe» que, en realidad, no le tratan tan despiadadamente como a Cenicienta. Pero, con todo, el niño se siente, a menudo, maltratado, a pesar de que «reconoce» que no es cierto. Por eso cree en la verdad inherente de «Cenicienta» y en su eventual liberación y victoria final. Del triunfo de la heroína el niño extrae sus exageradas esperanzas respecto al futuro, que vendrá a contrarrestar las penas que experimenta cuando se ve atacado por la rivalidad fraterna.

A pesar de que se le atribuya el nombre de «rivalidad fraterna», este miserable sentimiento hace referencia sólo de modo accidental a los verdaderos hermanos y hermanas de un niño, ya que tiene su origen en los sentimientos del pequeño respecto a sus padres. El que un hermano o una hermana mayor sea más competente provoca, en el niño, un sentimiento de celos que desaparece después de algún tiempo. Pero, el hecho de que otro niño reciba especial atención por parte de los padres, sólo se convierte en un insulto si el pequeño teme sentirse despreciado o rechazado por aquéllos. Debido a esta ansiedad, uno o todos los hermanos de un niño pueden llegar a convertirse en el aguijón que roe sus entrañas. Lo que provoca la rivalidad fraterna es el temor de que, al ser comparado

con sus hermanos, el niño no logre ganar el amor y la estima de sus padres. En las historias, este elemento se pone de manifiesto al conceder poca importancia al hecho de que uno de los hermanos sea realmente más inteligente. La historia bíblica de José nos demuestra que la conducta destructiva de sus hermanos está provocada por los celos de éstos ante el afecto que el padre le prodiga. Contrariamente al caso de Cenicienta, el padre de José no contribuye a la degradación de su hijo, sino que lo prefiere a todos los otros. Pero, al igual que Cenicienta, José es rebajado a la condición de esclavo, de la que logra escapar milagrosamente, como aquélla, y termina imponiéndose a sus hermanos

Aunque digamos a un niño que sufre la rivalidad fraterna que cuando sea mayor será igual de capaz que sus hermanos o hermanas, no le liberamos de las penas que siente en el momento actual. Por mucho que lo desee, le resulta muy difícil confiar en nuestras alentadoras palabras. Un niño ve las cosas de modo subjetivo y, al compararse, en estos términos, con sus hermanos, le es imposible pensar que algún día pueda igualarlos. Si pudiera confiar más en sí mismo, no se sentiría tan destruido por sus hermanos ni le importaría demasiado lo que éstos le hicieran, pues esperaría pacientemente que el tiempo invirtiera los papeles. Pero, puesto que el niño, por sí solo, es incapaz de mirar con optimismo hacia un futuro, en que las cosas serán más agradables para él, sólo encontrará alivio a través de fantasías de grandeza —llegar a dominar a los hermanos— que confía que puedan convertirse en realidad si se da alguna maravillosa coincidencia.

Sea cual fuere nuestra posición en el seno de la familia, todos nos hemos sentido acosados, en alguna época de nuestra vida, por la rivalidad fraterna. Incluso el hijo único cree que los demás niños gozan de mayores ventajas, hecho que le hace experimentar intensos celos. Además, puede llegar a sufrir con la idea de que, si tuviera un hermano, éste sería el preferido de sus padres. La «Cenicienta» es un cuento que atrae tanto a los niños como a las niñas, ya que ambos sexos experimentan por igual la rivalidad fraterna y desean, del mismo modo, ser arrancados de su humillante posición para, así, sobrepasar a aquellos que parecen superiores.

Desde un punto de vista superficial, «Cenicienta» es, aparentemente, tan simple como la historia de Caperucita, con la cual comparte una enorme popularidad. «Cenicienta» trata de los sufrimientos que la rivalidad fraterna origina, de la realización de deseos, del triunfo del humilde, del reconocimiento del mérito aun cuando se halle oculto bajo unos harapos, de la virtud recompensada y del castigo del malvado; es, pues, una historia íntegra. Pero, bajo todo ese contenido manifiesto, se esconde un tumulto de complejo y extenso material inconsciente, al

que aluden los detalles de la historia para poner en marcha nuestras asociaciones inconscientes. El contraste entre está aparente superficialidad y la complejidad subyacente despierta un mayor interés por el relato y justifica su popularidad, que se mantiene a lo largo de los siglos. Para comprender este significado oculto de la historia, hemos de penetrar más allá de los orígenes evidentes de la rivalidad fraterna, que hasta ahora se ha comentado.

Como ya se ha mencionado anteriormente, si el niño pudiera convencerse de que su posición inferior se debe únicamente a sus capacidades, que se hallan limitadas por la edad, no padecería tan atrozmente los efectos de la rivalidad fraterna, puesto que podría confiar en que el futuro solucionará las cosas. Al pensar que su degradación es algo que merece, siente que su problema es absolutamente irresoluble. La aguda observación de Djuna Barnes sobre los cuentos de hadas —que el niño sabe algo de ellos que no es capaz de expresar (como, por ejemplo, que disfruta con la idea de que Caperucita y el lobo estén juntos en la cama)— podría ampliarse dividiendo las historias en dos grupos: uno en el que el niño reacciona sólo de modo inconsciente a la verdad inherente del relato, sin poder, así, verbalizar sus impresiones; y otro en el que el pequeño capta, a nivel preconsciente o incluso consciente, el «verdadero sentido», y, por lo tanto, puede comentarlo, aunque en realidad no quiere manifestar lo que sabe.* Algunos aspectos de «Cenicienta» entran dentro de esta última categoría. Muchos niños, al principio de la historia, están convencidos de que Cenicienta merece su destino, puesto que piensan exactamente igual sobre sí mismos; pero no quieren que nadie lo sepa. A pesar de ello, al final del relato, la heroína resulta ser digna de alabanza, ya que el niño espera correr la misma suerte, sin que se tengan en cuenta sus primitivos defectos.

Todo niño, en algún momento de su vida —cosa que ocurre no pocas veces —, cree que, debido a sus secretos y quizá también a sus acciones clandestinas, merece ser degradado, apartado de los otros y relegado a una existencia inferior, rodeado de cenizas y suciedades. Teme que sus angustias se cumplan, olvidando lo satisfactoria que puede ser su situación en la realidad. Odia y teme a todos aquellos que —como sus hermanos— se ven libres de esta maldad; tiene miedo de que ellos o sus padres descubran lo que él es en realidad y le traten como a Cenicienta. El niño espera que los demás —especialmente sus padres— crean en su inocencia, por eso le encanta saber que «todo el mundo» cree en la bondad de Cenicienta. Este es uno de los mayores atractivos de dicho cuento. Puesto que la gente está dispuesta a confiar en la sinceridad de Cenicienta, el niño espera que se acabe, también, por

---

* Barnes, *op. cit.*

creer en la suya. El relato de «Cenicienta», al alimentar estas esperanzas, se convierte en una historia deliciosa.

Otro elemento que posee gran atractivo para el niño es la perversidad de la madrastra y de las hermanastras. Sean cuales fueren los defectos de un niño, ante sus propios ojos, palidecen y se tornan insignificantes comparados con la falsedad y bajeza de aquéllas. Por otra parte, el comportamiento de las hermanastras para con Cenicienta justifica los sentimientos, por muy bajos que sean, que el niño experimenta hacia sus hermanos: éstos son tan ruines que cualquier cosa que deseemos que les ocurra estará más que justificada. Teniendo en cuenta esa circunstancia, Cenicienta es totalmente inocente. De ese modo, el niño, al oír la historia, comprende que no tiene por qué sentirse culpable a causa de sus malos pensamientos.

A un nivel completamente distinto —los elementos de la realidad coexisten tranquilamente con las exageraciones fantásticas en la mente infantil—, aunque el pequeño sienta que sus padres y hermanos lo tratan pésimamente, y por más que sufra por ello, su situación no es tan grave comparada con el destino de Cenicienta. Al mismo tiempo, la historia le indica lo afortunado que es y cómo podrían empeorar las cosas. (Sin embargo, esta última posibilidad no despierta ansiedad alguna, pues, como en todos los cuentos de hadas, el desenlace feliz se encarga de ello.)

El comportamiento de una niña de cinco años y medio, tal como su padre nos lo refiere, ilustra lo fácil que le resulta a un niño identificarse con la «Cenicienta». Esta niña tenía una hermana menor de la que se sentía intensamente celosa. Le encantaba la historia de «Cenicienta», pues el cuento le ofrecía un material con el que podía descargar sus sentimientos; sin aquellas imágenes le hubiera sido realmente difícil comprender y expresar sus propias emociones. Le gustaba ir siempre muy aseada y lucir bonitos vestidos, pero repentinamente se volvió desaliñada y sucia. Un día, su madre le pidió que fuera a buscar un poco de sal, pero, mientras lo hacía, la niña exclamó: «¿Por qué me tratas como a Cenicienta?».

La madre, casi sin habla, le preguntó: «¿Por qué crees que te trato como a Cenicienta?».

«¡Porque me obligas a hacer el trabajo más duro de la casa!», replicó la pequeña. Al introducir a sus padres en sus fantasías, las representaba más abiertamente, barriendo así toda la suciedad, etcétera. Llegó incluso más lejos, jugaba a vestir a su hermanita pequeña para ir al baile. Sin embargo, extrajo de la historia de «Cenicienta» lo que necesitaba, basándose en su comprensión

inconsciente de las emociones contradictorias aunadas en el papel de «Cenicienta», pues un día dijo a su madre y a su hermana: «No deberíais sentir celos de mí sólo porque soy la más guapa de la familia».[*]

Esto muestra que, bajo la aparente humildad de Cenicienta, yace la convicción de su superioridad frente a su madre y hermanas, como si pensara: «Podéis mandarme hacer todos los trabajos más sucios, que yo fingiré ser sucia, pero, en el fondo, sé que me tratáis así porque estáis celosas de que yo sea mucho mejor que vosotras». Esta convicción está alentada por el desenlace feliz de la historia, que asegura a toda «Cenicienta» que, en el último momento, llegará un príncipe y se fijará en ella.

¿Por qué cree el niño, en su fuero interno, que Cenicienta se ha hecho merecedora de esta situación humillante? Esta cuestión nos remite al pensamiento infantil al término del período edípico. Antes de verse complicado en los problemas edípicos, el niño está convencido, si las relaciones en el seno de la familia son satisfactorias, de que puede ser amado, y, de hecho, lo es. El psicoanálisis califica a este estadio de completa satisfacción con uno mismo de «narcisismo primario». Durante este período el niño cree que él, indiscutiblemente, es el centro del universo, por lo tanto no hay por qué sentir celos de nadie.

Los conflictos edípicos, que aparecen al finalizar este estadio de desarrollo, dejan profundas huellas de duda en el sentido que el niño otorga a su propio valor. Tiene la impresión de que si realmente fuera digno del cariño de sus padres, como antes creía serlo, éstos nunca le hubieran criticado ni frustrado. La única explicación que puede encontrar a las críticas de sus padres es que debe haber algún fallo grave en él, que provoca lo que el pequeño experimenta como rechazo. Si sus deseos no se satisfacen y sus padres causan en él constantes frustraciones, no hay otra justificación que, o bien algo está mal en el niño, o bien sus deseos son equivocados, o ambas cosas a la vez. El pequeño todavía es incapaz de comprender que puede haber otras razones que influyan en su destino, al margen de las que residen en su interior. Mientras el niño experimentaba los celos edípicos, el anhelo de deshacerse del progenitor del mismo sexo parecía lo más natural del mundo, pero ahora se da cuenta de que no puede seguir por su propio camino, y quizá por eso sus deseos sean erróneos. Ya no está tan seguro de que sus padres le prefieran a él más que a sus hermanos, y empieza a sospechar que la causa de todo esto se

---

[*] B. Rubinstein, «The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl» *American Imago,* vol. 12 (1955).

deba a que *aquéllos* están libres de los malos pensamientos y acciones que él experimenta.

Todas estas incertidumbres van aumentando a medida que el pequeño va adquiriendo un cierto nivel de socialización, en el que se ve sujeto a actitudes cada vez más críticas. Tiene que comportarse de modo contrario a sus deseos naturales, cosa que le afecta enormemente. No obstante, debe limitarse a obedecer sin más, lo cual le hace sentirse furioso; y esta cólera va dirigida contra todos aquellos que le imponen exigencias, especialmente sus padres. Esta es otra razón por la que el niño pretende deshacerse de ellos, y que, a su vez, provoca en él sentimientos de culpabilidad. Teniendo en cuenta estos procesos, parece lógico que el pequeño crea merecer un castigo por sentir esas cosas, castigo del que sólo podría escapar si nadie se enterara de lo que piensa cuando está enojado. El sentimiento de que no es digno del amor de sus padres, cuando más desea que éstos le quieran, origina el temor al rechazo, aunque en realidad no haya motivo para ello. A su vez, este miedo al rechazo acarrea la angustia de que los otros son los preferidos, es decir, los mejores; estas son las raíces profundas de la rivalidad fraterna.

Algunos de los influenciables sentimientos de inutilidad que el niño tiene de sí mismo se originan en las experiencias que rodearon a la educación sobre el control de los esfínteres y a todos los otros aspectos de la educación en general: ser limpio, aseado y ordenado. Mucho se ha hablado de cómo las exigencias de los padres, al ver que sus hijos no son lo pulidos que ellos quisieran, hacen que el pequeño se sienta sucio y malo. Pero, aunque el niño logre ser limpio y aseado, sabe que, en realidad, preferiría dar rienda suelta a sus tendencias, que le impelen a ser desaliñado, sucio y desordenado.

Al finalizar el período edípico, el sentimiento de culpabilidad por sus deseos de suciedad y desorden se une a la culpabilidad que provoca el conflicto edípico, al querer sustituir al progenitor del mismo sexo en el cariño del otro. El anhelo de ser el amor, si no la pareja sexual, del progenitor del sexo opuesto, que, al principio del desarrollo edípico, parecía natural e «inocente», al término del mismo se reprime como algo sumamente negativo. Pero, mientras este deseo como tal puede reprimirse, la culpabilidad que provoca y los sentimientos sexuales en general permanecen conscientes y hacen que el pequeño se sienta sucio e insignificante.

Una vez más, la falta de objetividad insta al niño a pensar que sólo él experimenta tales deseos y que únicamente él es malo. Esta convicción hace que todo niño se identifique con Cenicienta, obligada a permanecer siempre junto a las cenizas. Puesto que experimenta estos «sucios» deseos, le corresponde, también, el lugar de la Cenicienta, donde sus padres lo relegarían si conocieran

sus anhelos. Esta es la razón por la que el niño tiene que creer que, aun siendo degradado hasta este punto, será rescatado de tal humillación y devuelto al rango que le corresponde, al igual que le ocurre a Cenicienta.

El niño necesita, desesperadamente, captar la naturaleza de estas ansiedades y sentimientos de culpabilidad para poder soportar la humillación e insignificancia que fantasea durante este período. Además, a nivel consciente e inconsciente, debe estar seguro de que será capaz de salir victorioso de tales dificultades. Uno de los aspectos más valiosos de «Cenicienta» es que, dejando aparte la ayuda mágica que recibe, el niño comprende que Cenicienta se libera de su situación humillante para pasar a otra muy superior, gracias a su personalidad y a sus propios esfuerzos, y a pesar de que los obstáculos que la rodean parecen insuperables. El niño confía en que lo mismo le sucederá a él, pues la historia se adapta muy bien a la causa de su culpabilidad consciente e inconsciente.

Evidentemente, «Cenicienta» trata de la rivalidad fraterna en su forma más exagerada: los celos y la hostilidad de las hermanastras y los sufrimientos de la muchacha a causa de ello. Otros aspectos psicológicos a los que alude esta historia se mencionan de modo tan sutil que el niño no llega a ser consciente de los mismos. Sin embargo, en su inconsciente, el niño reacciona a estos importantes detalles que se relacionan con hechos y experiencias de los que se ha apartado conscientemente, pero que continúan ocasionándole serios problemas.

En el mundo occidental, la historia del origen de «Cenicienta» empieza con la primera versión publicada, a cargo de Basile: «La Gata Cenicienta».[*] En ella aparece un príncipe viudo que quiere tanto a su hija «que no veía más que por sus ojos». Pasado un tiempo se casa con una malvada mujer que odia profundamente a la niña —podemos suponer que siente celos de ella— y «le lanzaba unas miradas tan penetrantes que la hacían estremecer de miedo». La muchacha se queja de ello a su querida nodriza, diciéndole que la hubiera preferido a ella como madre. Ésta, alentada por esas palabras, indica a la niña, llamada Zezolla, que le pida a su madrastra que busque algunos vestidos en un viejo baúl. De este modo, Zezolla podrá dejar caer la tapa del arca sobre la cabeza de la madrastra y romperle el

---

[*] «La Gatta Cenerentola» es el sexto relato del primer día del *Pentamerone* de Basile, *op. cit.*

cuello. La niña sigue los consejos de la nodriza y da muerte a la perversa mujer.[*] A continuación convence a su padre para que se case con la nodriza.

Algunos días después de la boda, se descubre que la nueva esposa tenía seis hijas que había mantenido ocultas hasta aquel momento. Entonces, empieza a degradar a Zezolla a los ojos de su padre: «Fue rebajada de tal modo que pasó de los salones a la cocina, de sus aposentos a los fogones, de espléndidos vestidos de seda y oro a burdos delantales, y del cetro al asador; no sólo cambió su posición sino también su nombre; dejó de llamarse Zezolla para tomar el nombre de "Gata Cenicienta"».

Un día, cuando el príncipe debe salir de viaje, pregunta a sus hijas qué regalo desean que les traiga. Las hijastras piden cosas sumamente valiosas, mientras Zezolla quiere únicamente que la paloma de las hadas le conceda algún presente. El obsequio que hace llegar a sus manos es una palmera, con todo lo necesario para plantarla y cultivarla. Después de haber plantado y cuidado el árbol con gran esmero, la niña lo ve crecer hasta alcanzar el tamaño de una mujer. Entonces, del árbol surge un hada, dispuesta a conceder a Gata Cenicienta todo lo que ésta desee. Todo lo que pide es que se le permita abandonar la casa sin que se enteren sus hermanastras.

Un día se celebra una fiesta a la que asisten las hermanastras elegantemente vestidas. Tan pronto como se queda sola, Gata Cenicienta «corrió al árbol y pronunció las palabras que el hada le había enseñado, viéndose, al instante, ataviada como una reina». El rey de aquellas tierras, que también acude a la fiesta, queda prendado de la extraordinaria belleza de Gata Cenicienta. Para averiguar quién es, en realidad, aquella hermosa doncella, ordena a uno de sus criados que la siga al salir del baile, pero la muchacha consigue esquivarlo. Al cabo de un tiempo se celebra otra fiesta, en la que ocurre exactamente lo mismo.

---

[*] La idea de dejar caer la tapa de un baúl sobre la cabeza de una persona para matarla es sumamente rara, aunque la encontremos en una de las historias de los Hermanos Grimm, «El junípero», en el que una perversa madrastra mata a su hijastro de esa misma manera. Probablemente esta noción tiene un origen histórico. San Gregorio de Tours, en su *Historia de los francos,* cuenta que la reina Fredegunda (muerta en 597) intentó matar a su hija Rigundis de ese mismo modo, pero ésta se salvó gracias a los criados que se precipitaron rápidamente en su ayuda. La causa por la que la reina trató de cometer este asesinato es que la muchacha aseguró que ella debería ocupar el puesto de su madre porque era mucho «mejor», es decir, había nacido hija de un rey, mientras que la madre comenzó su vida trabajando como doncella. Así pues, la altivez edípica de una hija —«el puesto de mi madre es más adecuado para mí que para ella»— conduce a la venganza edípica de la madre, que intenta eliminarla por miedo a verse despojada de su privilegiada posición.

Durante la tercera recepción, se repiten los mismos hechos, pero, esta vez, mientras el criado sigue a Gata Cenicienta, ésta pierde una de sus chinelas, «la más bella y extraordinaria que os podáis imaginar». (En la época de Basile, las mujeres napolitanas, cuando salían, se calzaban unos zapatos de tacón alto, llamados chinelas.) Para poder encontrar a la bella muchacha a quien pertenece la zapatilla, el rey celebra una fiesta y ordena a todas las mujeres del reino que acudan a ella. Al final del baile, el rey obliga a cada una de ellas a que se pruebe la chinela y, «al irse acercando a Zezolla, el zapato escapó de sus manos y fue a ajustarse al diminuto pie de la muchacha». Ante esta evidencia, el rey convierte a Zezolla en su esposa, mientras que «las hermanas, pálidas de envidia, salieron sigilosamente de palacio».

El tema de un niño que mata a su madre o madrastra es muy poco frecuente.[*†] La degradación temporal de Zezolla no es un castigo adecuado a la gravedad de su crimen, por lo que debemos buscarle una explicación, sobre todo teniendo en cuenta que la humillación de ser rebajada hasta convertirse en «Gata Cenicienta» no es consecuencia de su mala acción, o por lo menos no está directamente relacionada con ella. Otro rasgo que sólo encontramos en esta versión es la existencia de dos madrastras. En «Gata Cenicienta» no se menciona para nada a la verdadera madre de la muchacha, mientras que en la mayoría de los cuentos de «Cenicienta» se alude a ella de alguna manera; y quien proporciona los medios a la hija maltratada para que pueda unirse con su príncipe no es una representación simbólica de la madre original, sino un hada en forma de palmera.

Es posible que, en «Gata Cenicienta», la madre real y la primera madrastra sean la misma persona en distintos períodos de desarrollo; y que su asesinato y sustitución se deban más a fantasías edípicas que a la realidad. Si nuestra interpretación es cierta, parece lógico que Zezolla no reciba castigo alguno por crímenes que sólo ha cometido en su imaginación. Su degradación en favor de sus hermanas puede tratarse también de una fantasía en cuanto a lo que le hubiera ocurrido si hubiera actuado de acuerdo con sus deseos edípicos. Cuando Zezolla ha superado la edad edípica y está ya lista para establecer las relaciones adecuadas

[*] En una historia del tipo de «Los dos hermanitos», «La mala matrè», los niños dan muerte a una madre perversa a instancias de una maestra, y, como en la historia de Basile, convencen a su padre de que se case con aquélla. Este relato, al igual que el de Basile, procede del sur de Italia, por lo que parece probable que uno sirviera de modelo al otro.

[†] «La mala matrè», en A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi,* vol. 3: *Fiabe,* Florencia, 1883-1887.

con su madre, ésta regresa bajo la forma de un hada y ayuda a su hija a tener éxito con el rey, objeto no edípico, desde el punto de vista sexual.

En muchas versiones de este ciclo de cuentos se insinúa el hecho de que la situación de Cenicienta es consecuencia de una relación edípica. En todas las historias divulgadas por Europa, África y Asia —en Europa, por ejemplo, en Francia, Italia, Austria, Grecia, Irlanda, Escocia, Polonia, Rusia y Escandinavia—, Cenicienta huye de un padre que pretende casarse con ella. En otra serie de cuentos también ampliamente difundida, el padre expulsa a la muchacha porque no lo ama como debiera, cosa que no es cierta en absoluto. Así pues, hay muchos ejemplos del tema de «Cenicienta», en los que su degradación —a menudo sin la presencia de ninguna madre (madrastra) ni hermana (hermanastra) en la historia— se debe a un vínculo edípico entre padre e hija.

M. R. Cox, que ha recopilado 345 historias de «Cenicienta», las divide en tres grandes grupos.* La primera categoría contiene tan sólo dos características esenciales: una heroína maltratada y la zapatilla que sirve para reconocerla. El segundo grupo abarca otros dos rasgos esenciales: lo que Cox, en su lenguaje victoriano, califica de «padre desnaturalizado» —es decir, un padre que quiere casarse con su hija— y otra característica que es consecuencia de la primera, la huida de la heroína, que la convierte en una «Cenicienta». En la tercera categoría, los dos aspectos adicionales pertenecientes a la segunda son sustituidos por lo que Cox llama un «Juicio del rey Lear»: un padre cree que las muestras de afecto de su hija no son suficientes, por lo que la destierra del lugar, condenándola así a la humillante posición de Cenicienta.

La historia de Basile es una de las pocas versiones de «Cenicienta» en que la propia heroína es culpable de su destino; es el resultado de sus maquinaciones y delitos. En casi todas las demás versiones la muchacha es aparentemente inocente. No hace nada que despierte en el padre el deseo de casarse con ella; y lo ama realmente aunque éste la expulse por creer que su estimación no es suficientemente fuerte. En las historias más conocidas en la actualidad, Cenicienta no es culpable de la humillación que sufre en aras de sus hermanastras.

En la mayoría de los relatos de «Cenicienta», excepto en el de Basile, se pone de relieve la inocencia de la protagonista, ya que se la presenta como una persona llena de virtudes. Por desgracia, en las relaciones humanas, no es muy corriente que uno de los miembros de la pareja sea totalmente inocente, mientras

---

* Los numerosos cuentos cuyo tema principal es el de Cenicienta se comentan en Marian R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants,* David Nutt, Londres, 1893.

que el otro es el único culpable. Sin embargo, esta exageración parece factible en un cuento de hadas; no es un milagro mayor del que llevan a cabo las hadas madrinas. Pero cuando nos identificamos con la heroína de una historia, lo hacemos de acuerdo con nuestras necesidades y en ello entran en juego asociaciones conscientes e inconscientes. La reacción de una niña ante esta historia puede estar influenciada por lo que desearía que fuera la relación con su padre y por los sentimientos que siente hacia él, pero que desea ocultar.*

Muchas historias, en las que el padre desea por esposa a su inocente hija —destino que la muchacha sólo puede evitar mediante la huida—, podrían interpretarse como expresiones de fantasías infantiles universales en las que la niña desea que su padre se case con ella pero, sintiéndose culpable a causa de esas fantasías, niega haber despertado dicho deseo en el padre. No obstante, la niña que sabe, en su fuero interno, que desea que su padre la prefiera a ella antes que a su madre, tiene la sensación de que merece ser castigada por estos pensamientos; de ahí que huya, sea expulsada o degradada a una existencia de Cenicienta.

---

* Este hecho puede ilustrarse perfectamente citando un famoso error ocurrido durante los primeros tiempos del psicoanálisis. Freud, basándose en lo que sus pacientes femeninas le contaban durante las sesiones —sueños, asociaciones libres, recuerdos— llegó a la conclusión de que todas ellas, de pequeñas, habían sido seducidas por sus padres, y que este era, pues, el origen de sus neurosis. Únicamente cuando empezó a tratar pacientes, cuya vida, en sus primeros años, conocía de sobras, y que tenían recuerdos semejantes —Freud sabía perfectamente que no había habido seducción alguna—, se dio cuenta de que era imposible que tal seducción se produjera con tanta frecuencia. Entonces Freud comprendió —y a partir de entonces esto se ha ido corroborando en numerosos ejemplos— que lo que estas pacientes recordaban no era algo que hubiera sucedido en realidad, sino algo que ellas habían deseado intensamente. De pequeñas, durante su período edípico, habían anhelado que su padre se enamorara profundamente de ellas, convirtiéndolas así en su esposa o, como mínimo, en su amante. Habían deseado tanto que esto ocurriera y lo imaginaron tan vívidamente que terminaron por creerlo. Más tarde, al evocar el contenido de estas fantasías, este sentimiento se les presentó de modo tan intenso que terminaron por atribuirlo a la realidad, es decir, que tales acontecimientos se llevaron a cabo. Pero, según afirmaban las pacientes, ellas no habían hecho nada que pudiera provocar la seducción paterna, todo había sido obra del padre. Resumiendo, eran tan inocentes como Cenicienta.
Después de comprender que estos recuerdos no se referían a hechos reales, sino tan sólo a fantasías, y después de ayudar a sus pacientes a analizar y penetrar en el fondo de su inconsciente, se dio cuenta de que no se trataba únicamente de deseos imaginariamente realizados, sino que llegó a la conclusión de que sus pacientes estaban muy lejos de haber sido inocentes en su infancia. Además de desear que su padre las sedujera, habían intentado, a su vez, seducirlo a su manera infantil, mostrando y poniendo de relieve su amor por su padre y cortejándolo de mil maneras distintas (Sigmund Freud, «An Autobiographical Study», *New Introductory Lectures to Psychoanalysis,* etc, *op. cit,* vols. 20 y 22).

Otros relatos, en los que el padre expulsa a Cenicienta porque su afecto es insuficiente para él, pueden considerarse como proyecciones del deseo de una niña de que su padre quiera que el amor de ésta supere todos los límites, que es, precisamente, lo que la pequeña anhela que su padre sienta hacia ella. Por otra parte, el que Cenicienta sea expulsada por esta razón puede interpretarse también como una encarnación de los deseos edípicos paternos hacia la hija, implicando así los sentimientos edípicos inconscientes, hasta ahora reprimidos, tanto del padre como de la hija.

En la historia de Basile, Cenicienta es inocente si se la compara con sus hermanastras y con la nodriza convertida en madrastra, pero sigue siendo culpable del asesinato de su primera madrastra. Ni en la versión de Basile ni en la variante china, todavía mucho más antigua, se cita ningún detalle que haga suponer que Cenicienta era maltratada por sus hermanas ni que sufra ninguna otra humillación por parte de su madre (madrastra), aparte de verse obligada a realizar las tareas domésticas vestida con harapos. No se le prohíbe explícitamente que acuda a la fiesta. La rivalidad fraterna, que es un elemento constantemente presente en las versiones de Cenicienta actualmente conocidas, apenas si tiene importancia en estas antiguas historias. Por ejemplo, cuando las hermanas, en la narración de Basile, sienten envidia porque Cenicienta se convierte en una reina, este hecho no parece ser más que una reacción natural y lógica al compararse con ella.

Sin embargo, en las versiones de «Cenicienta» conocidas en la actualidad, la rivalidad fraterna se presenta de modo distinto: las hermanas participan activamente en los malos tratos infligidos a Cenicienta y, por ello, son severamente castigadas. Aun así, la madrastra queda sin recibir su merecido, aunque no sea más que un elemento insignificante en las acciones de sus hijas. La historia parece señalar, pues, que el abuso por parte de la madre (madrastra) es algo merecido, pero no así las injusticias cometidas por las hermanastras. Únicamente en las historias de Basile o en las que Cenicienta despierta el amor de su padre, que quiere casarse con ella, se pone de manifiesto lo que Cenicienta ha hecho o deseaba hacer, justificando así el castigo que su madre (madrastra) le inflige.

Analizando estas primeras versiones, en las que la rivalidad fraterna no desempeña ningún papel significativo, y cuyo tema central son los rechazos de tipo edípico —una hija huye de su padre a causa de los deseos sexuales que éste alimenta hacia ella; un padre rechaza a su hija porque ésta no lo quiere lo suficiente; una madre discrimina a su hija porque su marido la quiere demasiado; y, por último, el caso nada frecuente en que la hija desea sustituir a la esposa de su padre por otra que ella misma escoge—, podríamos concluir que, originalmente, los

deseos edípicos frustrados explican la degradación de la heroína. Sin embargo, no podemos encontrar una secuencia histórica clara en relación con estos cuentos de hadas probablemente porque, siguiendo la tradición oral, las versiones más antiguas coexisten con las más recientes. El retraso con que se recopilaron y publicaron finalmente los cuentos de hadas convierte a cualquier intento de disposición secuencial anterior en algo meramente especulativo.

Pero, aunque existan enormes variantes en cuanto a los pequeños detalles, todas las versiones de esta historia son semejantes en sus características esenciales. Por ejemplo, en casi todas las historias, la heroína goza, al principio, de cariño y respeto para descender de esta posición favorable hasta la máxima degradación, tan repentinamente como vuelve a recuperarla al final de la historia. El desenlace se produce en el momento en que Cenicienta es reconocida gracias a que la zapatilla se ajusta a su pie. (En alguna ocasión puede tratarse de algún otro objeto, por ejemplo, una sortija.)* El punto más importante en que difieren todas estas historias —en los términos en que (tal como se ha comentado) se han clasificado por grupos— yace en la *causa* deja degradación de Cenicienta.

Hay un grupo en el que el padre desempeña un papel central, como antagonista de Cenicienta. En el segundo grupo, la madre (madrastra) con las hermanastras son los personajes que se oponen a Cenicienta; en estas historias, madre e hijas están tan íntimamente relacionadas entre sí que uno tiene la sensación de que se trata de un solo personaje disociado en figuras distintas. En el primero de estos grupos, el desmesurado amor de un padre por su hija es la causa de las desgracias de Cenicienta. En el otro, el odio de una madre (madrastra) y sus hijas, es decir, la rivalidad fraterna, es el elemento que da lugar a la situación de la protagonista.

Si nos basamos en las pistas que nos proporciona la historia de Basile, podremos decir que el exagerado amor de un padre por su hija, y viceversa, es el punto de partida del relato, y la humillación de Cenicienta, provocada por la madre con las hermanas, es su consecuencia lógica. Esta situación es paralela al desarrollo edípico de una niña. En primer lugar ama a su madre, a la madre buena original, que reaparece más tarde en esta historia bajo la forma del hada madrina. A continuación su cariño se dirige hacia el padre, por el que quiere, al mismo tiempo, ser amada; en este momento, la madre —y todos los hermanos, reales o imaginados y, en especial, las hermanas— se convierten en sus rivales. Al final del

---

* Por ejemplo, en «Cap o' Rushes», Briggs, *op. cit.*

período edípico, la niña se siente marginada, totalmente abandonada; sin embargo, si todo se desarrolla normalmente en la pubertad, la muchacha será capaz de hallar el camino de vuelta hacia la madre, pero ahora viéndola ya no como una persona de la que debe disfrutar de su amor en exclusiva, sino como alguien con quien identificarse.

El fogón, la parte central de una casa, simboliza la madre. El hecho de vivir tan cerca del hogar, que uno llega incluso a cubrirse de cenizas, puede ser un símbolo de los esfuerzos por mantener la relación con la madre o volver hacia ella y hacia lo que ésta representa. Todas las niñas, al experimentar la frustración que les inflige el padre, intentan volver a la madre. No obstante, esta nueva relación que la niña quiere establecer con la madre ya no es satisfactoria, puesto que ésta ya no es la madre de la infancia que todo lo daba, sino que ahora, se ha vuelto exigente con su hija. Bajo este punto de vista, Cenicienta, al principio de la historia, se lamenta, no sólo por la pérdida de la madre original, sino también porque se han esfumado sus sueños sobre la maravillosa relación que iba a sostener con el padre. La protagonista tiene que superar las profundas frustraciones edípicas para acceder a una vida satisfactoria al final del relato, ya no como una niña, sino como una doncella lista para el matrimonio.

Así pues, los dos grupos de historias de «Cenicienta», que, a nivel superficial, son tan distintos en cuanto a las causas de la desgracia de la niña, resultan tener una estructura profunda muy semejante. Simplemente, transcriben por separado algunos de los principales aspectos de un mismo fenómeno: las ansiedades y deseos edípicos de la niña.

La trama es mucho más compleja en las historias actualmente conocidas del tema de «Cenicienta», por lo que será necesario hablar extensamente para poder explicar por qué estas versiones han sustituido a las anteriores, como, por ejemplo, la de Basile. Los deseos edípicos en cuanto al padre aparecen reprimidos si exceptuamos el hecho de que la niña espera algún regalo mágico por parte de éste. El presente que el padre trae a Cenicienta, como la palmera en «Gata Cenicienta», le brinda la oportunidad de encontrarse con el príncipe y ganar su amor, hecho que le permite sustituir al padre, que, hasta entonces, había sido el hombre que más amaba, por la pareja ideal.

El deseo de Cenicienta de eliminar a la madre está totalmente reprimido en las versiones modernas y sustituido por desplazamiento y proyección: no es la madre quien desempeña, de modo manifiesto, un importante papel en la historia, sino una madrastra; la madre ha sido sustituida. La muchacha no quiere rebajar a la madre, para ocupar su lugar en la vida del padre, sino que, proyectando este

deseo, es la madrastra la que anhela la desaparición de la niña. Aún hay otro indicio de que el desplazamiento sirve para ocultar los verdaderos deseos: son las hermanas las que quieren arrebatar el lugar que, por derecho, le corresponde a la heroína.

En las versiones actuales, la rivalidad fraterna suplanta al conflicto edípico que ha sido reprimido y ocupa el punto central del argumento. En la vida real, las relaciones edípicas, positivas y negativas, y la culpabilidad que de ellas se desprende, permanecen a menudo ocultas tras la rivalidad fraterna. Sin embargo, como suele ocurrir con los fenómenos psicológicos complejos que provocan sentimientos de culpabilidad, lo único que la persona experimenta a nivel consciente es la ansiedad debida a dichos sentimientos, y no la culpabilidad como tal ni lo que la originó. Por lo tanto, «Cenicienta» trata únicamente de lo que representa el ser degradado.

Como es tradicional en los cuentos de hadas, la ansiedad que despierta la penosa existencia de Cenicienta en el que escucha el relato se ve pronto aliviada por el final feliz. Al identificarse con la protagonista, la niña (implícitamente y sin ser consciente de ello) se enfrenta, de alguna manera, a la ansiedad edípica y la culpabilidad consiguiente, así como a los deseos que subyacen en el fondo. La esperanza que tiene la niña de poder superar y liberarse de los conflictos edípicos, al encontrar un objeto amoroso al que pueda entregarse sin sentir ansiedad ni culpabilidad, se convierte en realidad, puesto que la historia le asegura que el penetrar en las mayores profundidades de su existencia no es más que un paso necesario hacia el reconocimiento de las propias y grandes potencialidades.

Hay que subrayar que, al oír las versiones más populares de Cenicienta, sería imposible reconocer, a nivel consciente, que su humillante situación se debe a implicaciones edípicas por su parte y que, al insistir en su incomparable inocencia, la historia oculta su culpabilidad edípica. Las historias más conocidas de «Cenicienta» disimulan eficazmente todos los rasgos edípicos y no ofrecen ninguna duda en cuanto a la inocencia de la protagonista. A nivel consciente, la maldad de la madrastra y de las hermanastras resulta ya suficiente para explicar la situación de Cenicienta. El argumento de los relatos modernos se basa en la rivalidad fraterna; el hecho de que la madrastra degrade a Cenicienta no tiene otra causa que el deseo de favorecer a sus propias hijas, mientras que la hostilidad de las hermanastras se debe a los celos que sienten por Cenicienta.

Sin embargo, «Cenicienta» no deja de despertar en nosotros aquellas emociones e ideas inconscientes que, en nuestra experiencia interna, están relacionadas con nuestros sentimientos de rivalidad fraterna. Debido a lo que el

niño experimenta, puede comprender perfectamente —aunque no «sepa» nada sobre ello— el cúmulo de experiencias internas relacionadas con Cenicienta. En el caso de la niña, al recordar sus deseos reprimidos de desembarazarse de la madre para poseer al padre de modo exclusivo, y al sentirse ahora culpable por estos «sucios» deseos, la pequeña «comprende» perfectamente por qué una madre es capaz de querer perder de vista a su hija y de obligarla a vivir entre cenizas, prefiriendo a los otros hermanos. ¿Qué niño no ha deseado alguna vez poder expulsar a un progenitor, sintiendo que, en consecuencia, él merece el mismo castigo? y ¿qué niño no ha anhelado revolcarse por el barro, siguiendo sus propios impulsos, y no se ha sentido sucio ante las críticas de sus padres, que han llegado a convencerle de que no merece otro lugar que el rincón de las cenizas?

Al elaborar el trasfondo edípico de «Cenicienta», se pretendía demostrar que la historia ofrece una profunda comprensión de lo que se oculta tras los sentimientos de rivalidad fraterna. Si el oyente permite que su comprensión inconsciente «corra» paralelamente al mensaje que se transmite a la mente consciente, capta mucho más profundamente las causas de las complejas emociones que le hacen sentir sus hermanos. La rivalidad fraterna, tanto negada como manifiesta, es parte importante de nuestras vidas hasta que alcanzamos la madurez, al igual que los sentimientos positivos que albergamos respecto a nuestros hermanos. Sin embargo, ya que estos últimos no suelen causar dificultades emocionales, pero sí dicha rivalidad, una mayor comprensión de los elementos psicológicos implícitos en ella podría ayudarnos a luchar con este importante y difícil problema.

Al igual que «Caperucita Roja», «Cenicienta» se conoce actualmente bajo dos formas distintas, la de Perrault y la de los Hermanos Grimm, versiones que difieren considerablemente.*

Como es característico en todas las historias de Perrault, el fallo de su versión es que tomó el material de un cuento de hadas —el relato de Basile o alguna otra historia de «Cenicienta» que llegó a sus oídos a través de la tradición oral, o bien una combinación de ambas posibilidades—, lo despojó de todo contenido, según él, vulgar, y pulió los demás rasgos para convertirlo en un producto adecuado para ser narrado en la corte. Al tratarse de un autor de gran ingenio y sensibilidad, inventaba detalles y transformaba otros para elaborar la

---

* La «Cenicienta» de Perrault se halla publicada de nuevo en Opie y Opie, *op. cit.* Desgraciadamente, como en casi todas las traducciones inglesas, no se incluyen los versos finales que moralizan sobre el contenido de la historia.
Para el cuento de los Hermanos Grimm «Aschenputtel», véase Grimm, *op. cit.*

historia según sus propios criterios de estética. Por ejemplo, un rasgo de este relato que debemos a la imaginación de Perrault es que la zapatilla estuviera hecha de cristal, elemento que sólo encontramos en las versiones que derivan de la suya.

Este detalle ha levantado grandes polémicas. Puesto que en francés la palabra *vair* (que significa piel jaspeada) y *verre* (cristal) se pronuncian de manera similar, podemos suponer que Perrault, al oír dicho relato, sustituyó la palabra *vair* por *verre* equivocadamente, convirtiendo, así, una zapatilla de piel en una de cristal. Aunque esta explicación esté ampliamente divulgada, parece ser que Perrault inventó deliberadamente la zapatilla de cristal. Esto le llevó a eliminar un detalle importante, presente en las primeras versiones de «Cenicienta»: las hermanastras se cortaban un dedo para que el zapato se ajustara a su medida. El príncipe no se daba cuenta del engaño hasta que el canto de los pájaros le comunicaba que había sangre en el zapato. Evidentemente este detalle hubiera resultado absurdo si la zapatilla hubiera sido de cristal, pues la transparencia hubiera delatado el engaño. Por ejemplo, en «Rashin Coatie» (una versión escocesa), la madrastra logra introducir el zapato en el pie de su hija tras cortarle el talón y los dedos. De camino hacia la iglesia, los pájaros empezaron a cantar:

> No sigas, príncipe amante,
> mira y repara un instante
> que el zapato que ésa tiene
> para su pie no conviene;
> y tu novia verdadera
> está en su casa y te espera.*

El canto de los pájaros advierte al príncipe que la hermanastra no es su verdadera novia. Pero esta desagradable mutilación no se hubiera adaptado al modo sumamente gentil en que Perrault pretendía repetir la historia.

La versión de Perrault y las que derivan directamente de ella describen el carácter de la heroína de manera muy distinta a las demás variantes. La Cenicienta de Perrault es demasiado sosa e insulsamente buena, carece de toda iniciativa (lo cual podría justificar que Walt Disney se basara en el relato de Perrault sobre Cenicienta para realizar su propia versión de la historia). La mayoría de protagonistas centrales de este cuento son, en otras versiones, mucho más humanas. Mencionando alguna de las diferencias, citaremos el detalle de que es la

---

* «Rashin Coatie», Briggs, *op. cit.*

propia Cenicienta quien elige dormir entre cenizas en la historia de Perrault: «Al terminar su trabajo, se arrinconaba en una esquina de la chimenea y se sentaba entre las cenizas», cosa que dio lugar a su nombre. En la historia de los Hermanos Grimm no encontramos esta autodegradación, pues se nos dice que Cenicienta *tenía* que acostarse entre las cenizas.

Cuando las hermanastras se visten para acudir al baile, la Cenicienta de Perrault «les aconseja con la mejor voluntad del mundo y se ofrece a arreglarles el pelo», mientras que en la versión de los Hermanos Grimm las hermanastras le ordenan que las peine y les limpie los zapatos; la muchacha obedece entre sollozos. A la hora de ir al baile, en Perrault, Cenicienta no actúa lo más mínimo; es su hada madrina quien le dice que, en el fondo está deseando ir. Sin embargo, en el relato de los Hermanos Grimm, la muchacha ruega a su madrastra que le permita asistir al baile, insistiendo en ello a pesar de las negativas, y realizando trabajos, que parecían imposibles, para conseguir sus propósitos. Al final del baile, se va por su propia voluntad y se esconde del príncipe que la persigue. Por el contrario, la Cenicienta de Perrault no se marcha porque lo considere oportuno, sino que simplemente obedece las órdenes de su hada madrina: no debe permanecer en la fiesta pasada la medianoche; de otro modo, la carroza volverá a convertirse en una calabaza, etc.

A la hora de probar la zapatilla, en la historia de Perrault no es el príncipe el que busca a su dueña, sino que envía a uno de sus criados para que encuentre a Cenicienta. Antes de que la muchacha se reúna con el príncipe, su hada madrina se le aparece de nuevo y la viste con hermosos atuendos. Así, se pierde un importante detalle que, sin embargo, está presente en la versión de los Hermanos Grimm y en muchas otras, es decir, que el príncipe no sufre decepción alguna al ver a Cenicienta vestida con harapos porque sabe reconocer sus cualidades inherentes, al margen de su apariencia externa. De esta manera, se disminuye el fuerte contraste que existe entre las hermanastras, que sólo se fijan en lo externo y material, y Cenicienta, que apenas se ocupa de ello.

En la versión de Perrault no hay demasiada diferencia entre la maldad y la virtud. En este relato se considera que las hermanastras abusan mucho más de Cenicienta que en el de los Hermanos Grimm; sin embargo, al final, Cenicienta abraza a todos los que la habían degradado, les dice que los quiere con toda su alma y les desea lo mejor. No obstante, por lo que dice la historia, es incomprensible que la muchacha se preocupe por su amor hacia ellos o que los demás la quieran después de lo sucedido. Tras contraer matrimonio con el

príncipe, Cenicienta llega incluso a «alojar a sus hermanas en palacio y a casarlas el mismo día con dos chambelanes de la corte».

En el relato de los Hermanos Grimm, el desenlace es totalmente distinto, así como en otras versiones del mismo cuento. En primer lugar, las hermanas se cortan los dedos de los pies para poder calzarse la zapatilla y, en segundo lugar, van por su propia voluntad a la boda de Cenicienta para congraciarse con ella y poder, así, compartir su buena suerte. Pero, cuando iban hacia la iglesia, aparecieron unas palomas —probablemente las mismas aves que habían ayudado a Cenicienta a realizar las complicadas tareas que le habían sido impuestas— y les sacaron un ojo a cada una, repitiendo esta misma acción al acabar la ceremonia. La historia termina con las siguientes palabras: «Por su maldad y falsedad se les privó de la vista para el resto de sus días».

Mencionaremos ahora las dos diferencias más notables entre ambas versiones. En el cuento de Perrault el padre no desempeña papel alguno. Todo lo que sabemos de él es que se casó por segunda vez y que Cenicienta «no se atrevía a quejarse a su padre porque la hubiera reprendido, tan embobado estaba por culpa de su esposa». Además, tampoco se hace alusión alguna al hada madrina hasta que aparece de sopetón para conceder a Cenicienta la carroza, los caballos y el vestido.

Hemos de tener en cuenta los importantes aspectos incluidos en la historia que, al estar combinados en ella, contribuyen a su gran atractivo consciente e inconsciente y a su profundo significado, ya que «Cenicienta» es el cuento de hadas más popular y más extensamente divulgado por el mundo entero. Stith Thompson, que ha hecho el análisis más exhaustivo que podemos encontrar sobre los distintos aspectos de los cuentos de hadas, refiriéndose a la «Cenicienta» de los Hermanos Grimm, cita los siguientes: una heroína maltratada; su condena a vivir junto a los fogones; el regalo que pide a su padre; la ramita de avellano que planta en la tumba de su madre; las tareas que se imponen a la heroína; los animales que la ayudan a llevarlas a cabo; la madre que, transformada en el árbol que Cenicienta plantó en su tumba, le proporciona hermosos trajes; el encuentro en el baile; las tres veces en que Cenicienta huye apresuradamente de la fiesta; su búsqueda de refugio, primero en un palomar y después en un peral, que el padre destruye con un hacha; la trampa que el príncipe le tiende al pintar las escaleras con pez y el zapato que se queda pegado a un escalón; la elección de la novia mediante la zapatilla perdida; la mutilación que las hermanas se infligen, siendo aceptadas como (falsas) novias; los animales que

descubren el engaño; el feliz enlace; y el castigo de los malvados.[*] En mi comentario acerca de esta historia se incluyen algunas observaciones respecto a los detalles más conocidos de la Cenicienta de Perrault y que están omitidos en el cuento de los Hermanos Grimm.

Ya hemos discutido sobre la degradación de Cenicienta debida a la rivalidad fraterna, tema central de las versiones modernas. Este importante elemento causa un impacto inmediato en el oyente y provoca su empatía. Le lleva a identificarse con la heroína y lo prepara para captar el resto de los mensajes de la historia.

El hecho de que Cenicienta tenga que vivir entre las cenizas —de ahí deriva su nombre— es un detalle de enorme complejidad.[†] A nivel superficial, representa el abuso y la humillación que la hace descender de la afortunada posición de que disfruta al principio de la historia. Pero no sin razón, Perrault hace que su protagonista elija una existencia sumida en las cenizas. Tenemos la impresión de que la vida de una sirvienta, que está todo el día junto a las cenizas del hogar, denuncia una posición extremadamente degradada, por lo que somos incapaces de reconocer que, desde otro punto de vista, esta misma situación puede ser algo sumamente deseable, e incluso una posición privilegiada. Antiguamente, el estar al cuidado del fuego —el deber que debían cumplir las Vírgenes Vestales— era uno de los rangos más elevados, si no el mejor considerado, a que una mujer podía acceder. En la antigua Roma, el hecho de llegar a ser Virgen Vestal era algo que toda mujer envidiaba. Para alcanzar tal honor, se elegían niñas, cuyas edades oscilaban entre seis y diez años, probablemente la edad de Cenicienta durante sus años de esclavitud. En la historia de los Hermanos Grimm, Cenicienta planta una ramita y la cultiva con sus lágrimas y plegarias. Sólo después de convertirse en un árbol le concede lo que la muchacha necesita para acudir al baile; así pues, esto nos demuestra que tiene que haber transcurrido mucho tiempo entre ambas acciones.

---

[*] Stith Thompson, *Motif Index..., op. cit,* y *The Folk Tale,* Dryden Press, Nueva York, 1946.

[†] Es una lástima que «Cenicienta» se haya hecho famosa en inglés bajo el nombre de «Cinderella», traducción demasiado fácil e incorrecta del francés «Cendrillon» que, como el nombre alemán de la heroína, hace hincapié en el hecho de vivir entre cenizas *(ashes). Ashes* es la traducción correcta de la palabra francesa *cendre* derivada del término latino *cinerem* (cenizas). El *Oxford English Dictionary* señala que la palabra *cinders* (que da origen al título inglés del cuento, «Cinderella») no está etimológicamente relacionada con el término francés *cendres.* Es importante poner de relieve esta distinción por las connotaciones que el nombre de «Cinderella» lleva implícitas. *Ashes* es la sustancia gris, en polvo y sin impurezas, resultado de una combustión completa; mientras que *cinders,* por el contrario, se refiere a los residuos impuros de una combustión incompleta.

De seis a diez años es también la edad en que este relato deja su huella más profunda en los niños, y, a menudo, permanece indeleble y les ayuda a lo largo de toda la vida.

En lo referente a los años de esclavitud de Cenicienta, podemos compararlo a: sólo durante los últimos años de la época romana se adoptó la costumbre de que las Vírgenes Vestales sirvieran durante treinta años antes de poder casarse. En un principio, su función como sacerdotisas duraba sólo cinco años: es decir, hasta que alcanzaban la edad adecuada para contraer matrimonio. Este es el lapsus de tiempo que uno imagina que duran los sufrimientos de Cenicienta. El hecho de ser una Virgen Vestal significaba ambas cosas a la vez: estar al cuidado del fuego sagrado y ser absolutamente pura. Después de haber desempeñado con éxito esta función privilegiada, estas vírgenes se casaban con hombres de la nobleza, al igual que Cenicienta. Así pues, la inocencia, la pureza y el estar al cuidado del fuego del hogar poseen connotaciones que datan de muy antiguo.[*†] Es posible que con el advenimiento del cristianismo, lo que había sido un cargo sumamente importante y deseado se convirtiera en algo denigrante. Las Vírgenes Vestales cuidaban del fuego sagrado y servían a Hera, la diosa madre. Al sustituir a las deidades maternas por un dios padre, éstas se vieron relegadas y degradadas. En este sentido, Cenicienta se puede considerar también como la diosa madre degradada, que, al final de la historia, renace de las cenizas como Fénix, el ave mítica. El oyente medio no podrá, sin embargo, establecer estas conexiones de naturaleza histórica.

El niño es capaz de crear otras asociaciones, igualmente positivas, en cuanto a una existencia dedicada al cuidado de los fogones. A los niños les encanta

---

[*] La pureza de las sacerdotisas responsables del fuego sagrado, y el fuego mismo, que purifica, evocan connotaciones relacionadas con las cenizas. En muchas sociedades se utilizaban las cenizas para las abluciones. Esta era una de las connotaciones más típicas de las cenizas, aunque actualmente no está tan extendida.
El dolor y la aflicción podrían ser también connotaciones del término «cenizas». El esparcir cenizas sobre la cabeza, como se hace el Miércoles de Ceniza, es, todavía hoy, un signo de desconsuelo, al igual que en tiempos pasados. El hecho de sentarse entre cenizas como reacción y signo de condolencia se menciona ya en la *Odisea,* y era una costumbre practicada por muchos pueblos. Al situar a Cenicienta entre cenizas *(cinders)* y hacer derivar de ahí su nombre, las connotaciones de pureza y de profunda aflicción, presentes en el nombre original italiano (muy anterior al cuento de Perrault), al igual que en el francés y el alemán, son sustituidas en inglés por otras de signo totalmente opuesto: porquería y suciedad.

[†] Sobre el significado ritual de las cenizas y sobre el papel de las mismas en las purificaciones y en el luto, véase el artículo «Ashes» en James Hastings, *Encyclopedia of Religion and Ethics,* Scribner, Nueva York, 1910. En lo relativo al significado y uso de las cenizas en la tradición folklórica, y a su papel en los cuentos de hadas, véase el artículo «Asche» en Bächtold-Stäubli, *op. cit.*

pasar el rato en la cocina, observando y ayudando a preparar la comida. Antes de que existiera la calefacción central, el lugar más caliente y, a menudo, más codiciado, en todas las casas, estaba situado junto al hogar. Éste origina en muchos niños recuerdos felices del tiempo que solían pasar al lado de su madre.

A los niños les gusta también ir sucios de pies a cabeza: para ellos, es un símbolo de libertad instintiva. El ser una persona que va siempre cubierta de cenizas —significado original del nombre de Aschenbrödel— tiene pues implicaciones positivas para el niño. El ir «sucio de pies a cabeza» produce placer y culpabilidad al mismo tiempo, al igual que ocurría antiguamente.

Por último, Cenicienta llora la muerte de su madre. «Convertirse en cenizas» no es la única expresión que establece connotaciones íntimas entre la muerte y las cenizas. El cubrirse uno mismo de cenizas es un símbolo de dolor; vivir cubierto de Harapos es un síntoma de tristeza. Por lo tanto, una existencia entre cenizas puede representar tanto la época feliz al lado de la madre junto al hogar, como el profundo estado de tristeza ante la pérdida de esta intimidad con la madre, a medida que vamos creciendo, simbolizado por la «muerte» de la madre. Gracias a esta combinación de imágenes, el hogar suscita intensos sentimientos de empatía, que nos recuerdan el paraíso, en el que vivimos durante nuestros primeros años, y el modo en que cambiaron nuestras vidas al vernos obligados a abandonar la existencia simple y feliz del niño pequeño, para enfrentarnos a todas las ambivalencias que se presentan en la adolescencia y en la edad adulta.

Mientras el niño es pequeño, sus padres lo protegen contra los sentimientos ambivalentes de sus hermanos y las exigencias del mundo externo. Al observar esta época retrospectivamente, nos parece paradisíaca. Pero, de pronto, los hermanos mayores se aprovechan del niño ahora indefenso; le imponen exigencias; y tanto éstos como la madre adoptan una postura crítica ante lo que el niño hace; por lo menos, esto es lo que el pequeño se imagina. Los reproches que se le hacen por ser desordenado, o por ir sucio, le hacen sentirse rechazado y realmente sucio, mientras que los hermanos parecen gozar de todas las cualidades. No obstante, el niño cree que su buena conducta no es más que una farsa, un engaño, una falsedad. Esta es la imagen que corresponde a las hermanastras de «Cenicienta». El niño pequeño oscila entre sentimientos extremos: en un momento dado se siente sucio y cruel, lleno de odio; y, al instante, es él quien encarna la inocencia, siendo los demás las criaturas malvadas.

Sean cuales fueren las condiciones externas, durante estos años de rivalidad fraterna, el niño experimenta un período de sufrimientos internos, de privación, incluso de necesidad; y tiene que soportar los malos tratos, e incluso la

perversidad de los demás. El tiempo que Cenicienta pasa entre cenizas muestra al niño que se trata de algo inevitable. Hay momentos en los que no parecen existir más que fuerzas hostiles, ya que nadie puede ayudarnos. Si la niña, a la que se le cuenta la historia de Cenicienta, no siente que debe soportar épocas llenas de penalidades, su alivio será incompleto cuando, por fin, las fuerzas benéficas venzan a las hostiles. El desconsuelo del niño es, en ocasiones, tan profundo que parece que haya de durar mucho tiempo. Por lo tanto, ningún período de la vida de Cenicienta puede compararse a lo que el niño siente. Cenicienta tiene que permanecer en su posición mientras el niño así lo crea, para poderle proporcionar la convicción y la seguridad de que lo mismo le ocurrirá a él.

Después de haber sentido compasión por el miserable estado de Cenicienta, se produce el primer desarrollo positivo de su vida. «Un día, el padre tuvo que partir para dirigirse a una feria y, entonces, preguntó a sus dos hijastras qué deseaban que les trajera* "Hermosos trajes", dijo una. "Perlas y brillantes", dijo la otra. "Y tú, Aschenputtel, ¿qué quieres?" "Padre, yo sólo te pido que me traigas la primera rama de avellano que te dé en el sombrero cuando estés de regreso por el bosque".» El padre cumple su promesa; una rama de avellano no sólo roza su sombrero, sino que se lo hace caer. Entonces la corta y se la lleva a Aschenputtel. «La muchacha se lo agradeció enormemente y se dirigió a la tumba de su madre, donde plantó la ramita; lloró tanto que sus lágrimas, al regarla, la hicieron crecer hasta convertirse en un hermoso árbol. Cada día acudía tres veces a ese lugar, donde lloraba y rezaba, y cada vez se le aparecía un pájaro blanco sobre el árbol, que cumplía todos los deseos que Cenicienta expresaba.»

El hecho de que Cenicienta pidiera a su padre la ramita que quería plantar en la tumba de su madre y de que él se la trajera significa un primer intento de restablecer una relación positiva entre ambos. Por lo que dice la historia, podemos suponer que Cenicienta ha de haber sufrido una grave decepción respecto a su padre, por haberse casado con semejante arpía. Pero los padres son todopoderosos a los ojos del niño; por lo tanto, si Cenicienta quiere ser dueña de sus actos y de su propio destino, debe esperar a que se debilite la autoridad que aquéllos ejercen sobre ella. Esta disminución y transferencia de poder podría estar representada por la rama que hace caer el sombrero del padre y por el hecho de que esta misma rama dé lugar a un árbol con poderes mágicos para Cenicienta. Así pues, lo que desvalorizó al padre (la rama de avellano) es utilizado por Cenicienta para incrementar el poder y el prestigio de la madre original (muerta). Parece ser que el padre aprueba el paso del estrecho vínculo que Cenicienta mantenía con él a la relación original no ambivalente con la madre,

por el hecho de que es él quien le ofrece la rama que ensalza la memoria materna. Esta disminución de la importancia emocional del padre en la vida de Cenicienta prepara el camino para la transferencia de su amor infantil por el progenitor a un amor maduro por el príncipe.

El árbol que Cenicienta planta en la tumba de su madre y riega con sus propias lágrimas es uno de los aspectos más poéticos, conmovedores y significativos, desde el punto de vista psicológico, que encontramos en esta historia. Nos sugiere que el recuerdo de la madre idealizada de la infancia puede, y de hecho lo hace, ayudarnos en las circunstancias más adversas si se mantiene vivo como parte fundamental de la propia experiencia interna.

En otras versiones este simbolismo queda todavía más patente al transformar la figura de la madre buena, no en un árbol, sino en un animal benefactor. Por ejemplo, en la primera variante china que se ha recopilado, la heroína cuidaba de un pececillo, que empezó a crecer hasta que alcanzó tres metros de longitud. La perversa madrastra descubre la importancia que este pez tiene para la niña y, a sus espaldas, lo mata y se lo come. La muchacha se desespera y llora desconsoladamente hasta que un hombre sabio le revela dónde se hallan enterradas las espinas del pescado y le indica que las recoja y las guarde en su habitación. Le asegura que, si implora a estas espinas, obtendrá cualquier cosa que desee. En muchas versiones europeas y orientales, la madre se transforma en un ternero, una vaca, un carnero o en algún otro animal para socorrer a la heroína mediante la magia.

El cuento escocés «Rashin Coatie» es más antiguo que el de Basile y el de Perrault, pues ya en el año 1540 encontramos referencias sobre él.[*] Una madre, antes de morir, regala a su hija, Rashin Coatie, un pequeño ternero que le concede todo lo que desea. La madrastra lo descubre y ordena que el animal sea degollado. Rashin Coatie se siente sumamente desgraciada, pero el ternero muerto le dice que recoja sus huesos y los entierre bajo una piedra gris. La niña cumple las indicaciones del animal y, a partir de entonces, consigue cuanto anhela con sólo pedírselo al carnero. En Yuletide, cuando todo el mundo se viste con sus mejores galas para ir a la iglesia, la madrastra de Rashin Coatie no le permite ir con ellos porque sus ropas no son adecuadas para esta ocasión y están demasiado sucias. El ternero muerto viste a la muchacha con un hermoso vestido y, en la iglesia, un

[*] «Rashin Coatie», o un cuento muy parecido a este, aparece citado en el *Complaynt of Scotland* (1540), editado por Murray (1872).

príncipe se enamora de ella; al tercer encuentro, Rashin Coatie pierde una zapatilla, etc.

En otras muchas historias de «Cenicienta», el animal bondadoso llega incluso a alimentar a la protagonista. Por ejemplo, en un cuento egipcio, una madrastra y sus hijas maltratan a dos niños que suplican: «Oh vaquita, sé buena con nosotros como lo era nuestra madre». El animal los alimenta con lo mejor que tiene. La madrastra se entera de lo sucedido y sacrifica la vaca. Los niños queman los huesos del animal y entierran las cenizas dentro de una vasija; al cabo de un tiempo crece un hermoso árbol que provee de frutos a los niños, haciéndoles inmensamente felices.[*] Así pues, en algunas historias del tipo de «Cenicienta» se combina la representación de la madre en forma de animal y de árbol, mostrando que uno puede ser símbolo del otro. Al mismo tiempo, estos cuentos son un ejemplo de la sustitución simbólica de la madre original por un animal que da leche, por ejemplo, una vaca o una cabra, en los países mediterráneos. Este simbolismo refleja la conexión emocional y psicológica de las primeras experiencias en la alimentación, que nos proporcionan seguridad en la vida posterior.

Erikson habla de «un sentido de *confianza básica*» que, según dice, «es una actitud, hacia uno mismo y hacia el mundo externo, que tiene su origen en las experiencias del primer año de vida».[†] La madre buena que el niño experimenta durante las primeras etapas de su vida configura esta confianza básica. Si todo se desarrolla con normalidad, el niño adquirirá seguridad en sí mismo y en el mundo. El animal bondadoso o el árbol mágico no son más que una imagen, una encarnación y una representación externa de esta confianza básica. Es el objeto mágico que la madre deja a su hijo en herencia lo que le salvará de los peligros más espantosos.

Los relatos en que la madrastra da muerte al animal bondadoso, pero ni siquiera así consigue privar a Cenicienta de lo que le proporciona la fuerza interna, indican que lo que sucede en nuestra mente es más importante que lo que existe en la realidad si queremos triunfar y enfrentarnos con éxito a la vida. La imagen de la madre buena que hemos internalizado —de tal manera que la desaparición del

---

[*] Este cuento egipcio está incluido en René Basset, *Contes populaires d'Afrique,* Guilmoto, París, 1903.

[†] Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle, Psychological Issues,* vol. 1 (1959), International Universities Press, Nueva York, 1959.

símbolo externo no tenga mayor importancia— nos hace la vida más soportable, incluso en las circunstancias más adversas.*

Uno de los mensajes más importantes que nos transmiten las distintas versiones de «Cenicienta» es que estamos equivocados si pensamos que debemos aferrarnos a algún objeto del mundo externo para tener éxito en la vida. Todos los esfuerzos de las hermanastras por conseguir sus objetivos mediante cosas puramente materiales resultan inútiles; de nada les sirve elegir cuidadosamente los mejores vestidos, ni el engaño que pretenden llevar a cabo para que el zapato se ajuste a sus pies. Sólo aquel que es sincero consigo mismo, como lo es Cenicienta, alcanza la victoria final. La misma idea se transmite por el hecho de que no se necesita la presencia material de la madre o la del animal bondadoso. Este mensaje es correcto desde el punto de vista psicológico, ya que, para obtener la seguridad interna y la sensación de autoestima, no se precisa ningún objeto externo una vez se ha desarrollado aquella confianza básica. Los elementos del mundo externo no pueden sustituir ni compensar la falta de confianza básica que debía haberse adquirido en la infancia. Aquellas personas desafortunadas que han perdido la confianza básica al comienzo de su vida, sólo podrán alcanzarla, si es que lo logran, mediante cambios producidos en la estructura interna de su mente y personalidad, pero nunca aferrándose a cosas de aspecto atractivo.

La imagen que nos brinda el árbol, que se ha desarrollado a partir de una ramita, los huesos del ternero o las cenizas, representa los distintos seres que pueden surgir de la madre original o de la manera en que la experimentamos. La imagen del árbol es particularmente adecuada porque implica un proceso de crecimiento, tanto si se trata de la palmera de Gata Cenicienta, como del avellano de Cenicienta. Este símbolo demuestra que el mantener internalizada la imagen de la madre en una época anterior no es suficiente. A medida que el niño va creciendo, la madre internalizada debe experimentar cambios, al igual que los experimenta el niño. Se trata de un proceso de desmaterialización similar al que lleva al niño a sublimar a la madre buena real en una experiencia interna de confianza básica.

En la versión de los Hermanos Grimm, estos aspectos aparecen mucho más

* En una historia de «Cenicienta» procedente de Islandia, la madre muerta se aparece en sueños a la heroína maltratada y le regala un objeto mágico que guiará sus pasos hasta que un príncipe encuentre su zapatilla, etcétera. Jon Arnason, *Folk Tales of Iceland,* Leipzig, 1862-1864, y *Icelandic Folktales and Legends,* University of California Press, Berkeley, 1972.

perfeccionados. Los procesos internos de Cenicienta comienzan con la desesperación que siente ante la muerte de su madre, que está simbolizada por el hecho de vivir entre cenizas. Si hubiera permanecido fijada en esta etapa de su vida, no se hubiera llevado a cabo ningún desarrollo interno. La aflicción, como transición temporal que nos obliga a seguir viviendo sin la persona amada, es algo absolutamente necesario; pero, para una supervivencia prolongada, este sentimiento debe convertirse en algo positivo: la formación de una representación interna de lo que se ha perdido en la realidad. Este objeto interno permanecerá intacto en nuestro interior, pase lo que pase en la realidad externa. Las lágrimas de Cenicienta que caen sobre la ramita plantada muestran que el recuerdo de la madre todavía permanece vivo; pero, a medida que el árbol va creciendo, la figura materna internalizada en Cenicienta crece también.

Las plegarias que Cenicienta dirige insistentemente al árbol expresan las esperanzas que cultiva también en su interior. Las oraciones siempre piden algo que confiamos en que llegue a realizarse: la confianza básica se restablece después de haber superado el trauma que las adversidades arrastran consigo; esta confianza nos permite mantener la esperanza de que todo vuelva a ser como en el pasado. El pajarillo blanco que acude a satisfacer los ruegos de Cenicienta es el mensajero del Señor: «Un pájaro transportará la voz por el aire, y aquel que tenga alas transmitirá el mensaje». Es fácil reconocer en el pájaro blanco el espíritu materno que se dirige a su hijo a través de los alimentos que le proporciona: no es otra cosa que el espíritu que en un principio se estableció en el niño, dando lugar a esa confianza básica. Como tal, se convierte en el propio espíritu del niño que lo alienta en todas sus dificultades, haciéndole concebir esperanzas en el futuro y proporcionándole fuerzas suficientes para crear una vida satisfactoria.

Tanto si somos capaces, como si no, de reconocer conscientemente el pleno significado de lo que expresa simbólicamente el hecho de que Cenicienta pida la ramita, la plante y la cultive con sus lágrimas y oraciones, y la imagen del pajarillo blanco que se le aparece cada vez que Cenicienta lo necesite, este aspecto del cuento nos impresiona a todos y nos hace reaccionar, como mínimo a nivel preconsciente. Es una imagen hermosa y eficaz que posee un hondo significado para el niño que está empezando a internalizar lo que sus padres representan para él. Posee la misma importancia tanto para los niños como para las niñas, porque la madre internalizada —o la confianza básica— es un fenómeno mental decisivo sea cual fuere el sexo de la persona implicada. Al eliminar el árbol y sustituirlo por un hada madrina, que aparece repentinamente y de modo inesperado, Perrault despojó a la historia de gran parte de su contenido más profundo.

La «Cenicienta» de los Hermanos Grimm transmite al niño, de modo sutil, el siguiente mensaje: por muy miserable que pueda sentirse en este momento —a causa de la rivalidad fraterna o por cualquier otro motivo—, si es capaz de sublimar su tristeza y dolor, al igual que Cenicienta hace al plantar y cultivar el árbol con sus sentimientos, el niño podrá, por sí mismo, solucionar los problemas, de manera que su vida en el mundo se convierta en algo realmente agradable.

En la versión de los Hermanos Grimm, inmediatamente después del episodio del pajarillo blanco que concede a Cenicienta todos sus deseos, se anuncia que el rey dará una gran fiesta de tres días para que su hijo pueda elegir novia entre todas las muchachas del reino. Cenicienta ruega que se le permita asistir al baile. Pero, a pesar de las negativas de la madrastra, insiste en sus súplicas. Finalmente, la madrastra le dice que, si es capaz de recoger y limpiar antes de dos horas un montón de lentejas que ha arrojado a las cenizas, le dará permiso para acudir a la fiesta.

Esta es una de las tareas aparentemente imposibles que los héroes de los cuentos de hadas han de llevar a cabo. En las versiones orientales de «Cenicienta», la muchacha se ve obligada a hilar durante algunas horas; mientras que en las versiones occidentales tiene que limpiar el grano.[*] Este es otro ejemplo evidente de los abusos que se cometen en la persona de Cenicienta. Sin embargo, para la muchacha —después del cambio radical de su destino, al haber encontrado una ayuda mágica en el pájaro blanco que realiza todos sus deseos, y poco antes de ir al baile—, esta prueba representa las penosas y difíciles tareas que debe llevar a cabo antes de merecer un final feliz. Gracias a los pájaros que acuden en su ayuda, Cenicienta puede completar su trabajo, pero, después de esto, la madrastra vuelve a exigirle otra condición que entraña aún mayor dificultad: la segunda vez tiene que recoger dos platos de lentejas esparcidas por entre las cenizas en menos de una hora. Cenicienta lo consigue de nuevo gracias a la colaboración de los pájaros, aunque la madrastra sigue sin permitirle ir al baile a pesar de sus anteriores promesas. La labor que se le pide a Cenicienta parece absurda: ¿por qué arrojar lentejas a las cenizas sólo para volver a recogerlas otra vez? La madrastra está convencida de que es algo imposible, humillante y carente de sentido. No obstante, Cenicienta sabe que puede obtener algún resultado positivo de cualquier cosa que se realice, con sólo atribuirle un significado, incluso de algo tan degradante como hurgar en las cenizas. Este detalle estimula en el niño la convicción de que el vivir en lugares considerados mezquinos —jugar entre y con la porquería— puede tener

[*] En cuanto a las distintas tareas encomendadas a Cenicienta, véase Rooth, *op. cit.*

gran valor, si se sabe cómo extraerlo. Cenicienta llama a los pájaros para que acudan en su ayuda, diciéndoles que pongan las lentejas buenas en el puchero y que se coman las malas.

La injusticia cometida por la madrastra al negarse por dos veces a cumplir sus promesas contrasta, así, con la convicción de Cenicienta de que es preciso escoger entre el bien y el mal, al igual que hay que distinguir las lentejas buenas de las malas. Después de que la muchacha ha transformado su tarea en un problema moral de oposición entre el bien y el mal eliminando este último, se dirige a la tumba de su madre y le pide al árbol que la cubra «de oro y plata». El pajarillo la viste con un hermoso traje de oro y plata y con unas zapatillas decoradas con seda y plata. La última noche, las zapatillas que le concede el pajarillo son de oro.

En el cuento de Perrault, Cenicienta se ve obligada también a realizar una tarea antes de poder ir al baile. Después de que el hada madrina le ha dicho que debe ir a la fiesta, le ordena que recoja una calabaza del jardín. Aunque Cenicienta no comprende el significado de todo esto, lleva a cabo lo que se le exige sin rechistar. No es la muchacha, sino el hada madrina la que vacía la calabaza y la convierte en una carroza. A continuación le insta a que abra la ratonera y transforma los seis ratoncitos en hermosos caballos, y el más grande de ellos en un cochero. Finalmente, Cenicienta tiene que buscar seis lagartijas que, en un santiamén, se convierten en otros tantos lacayos. Sus harapos desaparecen para transformarse en un resplandeciente vestido, mientras que en sus pies se ajustan unas diminutas chinelas de cristal. Cenicienta, tan espléndidamente ataviada, se dirige al baile, pero el hada madrina le impone una condición: deberá abandonar el baile antes de medianoche, pues, de lo contrario, todo recobrará su forma original.

Las chinelas de cristal y la calabaza convertida en carroza son puras invenciones de Perrault: son elementos que tan sólo se mencionan en su versión y en las que derivan de ella. Marc Soriano considera que estos detalles no son más que una mofa para el oyente que toma la historia en serio, y comenta la ironía con que el autor trata este tema: si Cenicienta puede convertirse en una hermosa princesa, también los ratones pueden transformarse en caballos y en un cochero.[*][†]

---

[*] En cuanto a las lagartijas, Soriano nos recuerda la expresión francesa «perezoso como una lagartija», que podría explicar el hecho de que Perrault eligiera estos animales para transformarlos en lacayos, cuya abulia daba pie a chistes y burlas.

[†] Soriano, *op. cit.*

La ironía es, en parte, el resultado de pensamientos inconscientes, por lo que la amplia aceptación de los detalles inventados por Perrault puede explicarse porque tocan la fibra más sensible del oyente. El aferrarse a las cosas que en el pasado nos han producido satisfacción, como último recurso; el cultivar el propio sentido de la moral; el permanecer fieles a las propias cualidades a pesar de los problemas planteados; el no permitir que la maldad o la hostilidad de los otros nos venza, son cosas tan evidentes en «Cenicienta», que Perrault no puede haber permanecido insensible a ellas. Por lo tanto, la conclusión sería que Perrault se defendió deliberadamente contra los sentimientos que despiertan estos aspectos de la historia. Su ironía anula la exigencia que subyace en el relato: nos vamos transformando a través de un proceso interno. Ridiculiza asimismo la idea de que los esfuerzos destinados a conseguir los objetivos más elevados nos permiten superar las ínfimas condiciones de nuestra existencia externa.[*] Por ello, la «Cenicienta» de Perrault queda reducida a una hermosa fantasía, en la que no nos sentimos implicados en absoluto. Sin embargo, este es el tipo de historia que quieren oír la mayoría de las personas, lo que justifica la gran popularidad de que disfruta esta versión.

Aunque lo anterior pueda explicar el modo en que Perrault elaboró las antiguas versiones, no aclara en absoluto los detalles concretos que inventó de acuerdo con su comprensión consciente e inconsciente de la historia, y que aceptamos por esa misma razón. Contrariamente a la que postulan el resto de los cuentos de «Cenicienta», el relato de Perrault nos dice que fue la muchacha quien *eligió* el llevar una existencia entre cenizas. Esto la convierte en la niña de la etapa anterior a la pubertad, que todavía no ha conseguido reprimir el deseo de ensuciarse de pies a cabeza; que no experimenta ninguna repugnancia ante animalillos escurridizos como los ratones, las ratas y las lagartijas; y que vacía una calabaza, imaginándose que se trata de una hermosa carroza. Las ratas y ratones viven en rincones sucios y oscuros, robando comida y haciendo todo aquello que el niño desearía hacer también. A nivel inconsciente, despiertan asociaciones fálicas que indican el advenimiento del interés y de la madurez sexual. Por lo tanto, representa una sublimación el hecho de transformar estos animales insignificantes y repulsivos en caballos, cocheros y lacayos, dejando al margen sus connotaciones

[*] Esta ridiculización de la historia de Cenicienta queda subrayada por lo que Soriano llama «la amarga ironía» de la segunda moraleja con la que Perrault concluye su relato. En ella afirma que, aunque sea beneficioso poseer inteligencia, valor y otras buenas cualidades, éstas no sirven de mucho («ce seront choses vaines») si no se tienen padrinos o madrinas que las hagan prevalecer.

fálicas. A pesar de ello, este detalle parece correcto, como mínimo a dos niveles: estos animales encarnan la compañía de Cenicienta cuando vivía entre cenizas, y quizá también sus intereses fálicos; por otra parte, parece lógico que estos intereses tuvieran que sublimarse a medida que iba madurando, es decir, se preparaba para unirse con el príncipe.

La versión de Perrault hace que Cenicienta sea más aceptable para nuestra comprensión consciente e inconsciente del contenido de la historia. A nivel consciente estamos dispuestos a aceptar la ironía que reduce la historia a una hermosa fantasía sin contenido profundo, puesto que nos libera de la obligación de enfrentarnos al problema de la rivalidad fraterna, y de la tarea de internalizar nuestros primeros objetos, constriñéndonos a vivir de acuerdo con sus exigencias morales. A nivel inconsciente, los detalles que Perrault añade parecen convincentes a partir de nuestras experiencias infantiles sepultadas en los recuerdos, ya que parasen indicar que para convertirnos ein personas maduras debemos transformar y sublimar nuestra temprana fascinación en cuanto a la conducta instintiva, tanto si se trata de la atracción que sentimos hacia la suciedad, como hacia los objetos fálicos.

La Cenicienta de Perrault, que asiste al baile en una carroza tirada por seis caballos y custodiada por seis lacayos —como si el baile hubiera de celebrarse en el palacio de Versalles en la época de Luis XIV—, debe regresar antes de medianoche porque en ese instante recobrará su aspecto harapiento. Sin embargo, la tercera noche, no presta suficiente atención al reloj y, al tener que huir apresuradamente, antes de que el encanto desaparezca, pierde una de sus zapatillas de cristal. «El príncipe corrió tras ella y preguntó a los guardianes de palacio si habían visto salir a toda prisa a una princesa, pero éstos le respondieron que tan sólo había pasado una jovencita vestida de harapos, y que parecía más bien una pobretona que una dama de la nobleza.»

En la historia de los hermanos Grimm, Cenicienta puede permanecer en el baile hasta que lo desee, y cuando se va, lo hace únicamente por su propia voluntad y no por obligación. En el instante en que decide retirarse, el príncipe se brinda a acompañarla, pero la muchacha lo esquiva y se esconde. «El hijo del rey esperó hasta que finalmente llegó el padre de la niña, y le dijo que una extraña muchacha se había escondido en el palomar. El viejo pensó: "¿Será Aschenputtel?". Pidió que le trajeran un hacha y partió el palomar en dos, pero no había nadie dentro.» Entretanto, Cenicienta ha conseguido escapar y cambiarse de ropas. Al día siguiente, vuelve a repetirse la misma escena, con la única excepción de que Cenicienta se esconde entre las ramas de un peral. Pero, al tercer día, el príncipe

hace embadurnar las escaleras con pez; y, así, cuando Cenicienta huye de nuevo, una de sus zapatillas se queda pegada en un escalón.

Hay variantes de la historia de Cenicienta en que la muchacha toma la iniciativa para que el príncipe la reconozca, en lugar de esperar pasivamente. En una de ellas, el príncipe le regala una sortija, que ella amasa en un pastel que luego sirven al hijo del rey; sólo se casará con la muchacha que pueda ponerse el diminuto anillo.

¿Por qué acude Cenicienta por tres veces consecutivas al baile para encontrarse con el príncipe y huir de él, regresando a su humillante situación? Como sucede a menudo, repetir tres veces los mismos actos refleja la posición del niño respecto a sus padres y su intento por alcanzar la verdadera identidad mientras va eliminando la temprana convicción de que él es el elemento más importante de la constelación triangular de la familia y, a la vez, el temor posterior de ser el más insignificante. La verdadera identidad no se alcanza a través de estas tres repeticiones, sino gracias a una de sus consecuencias: el hecho de que el zapato se ajuste a su diminuto pie.

A nivel manifiesto, la huida de Cenicienta significa que desea ser elegida por lo que es en realidad y no por la apariencia externa de un momento dado. Sólo si el ser amado la ve en su humilde posición y, aun así, sigue deseándola, querrá ella entregarse a aquel que le ha dado esta prueba de cariño. Pero, si se tratara únicamente de esto, bastaría con que perdiera la zapatilla la primera noche. A nivel profundo, las tres veces en que acude al baile simbolizan la ambivalencia de la muchacha, que quiere realizarse a sí misma personal y sexualmente, y que, al mismo tiempo, teme llegar a hacerlo. Es una ambivalencia que se refleja también en el padre, quien se pregunta si aquella hermosa muchacha no será su hija Cenicienta, pero que, al mismo tiempo, desconfía de sus impresiones. El príncipe, como si intuyera que no podrá conquistar a Cenicienta mientras ésta permanezca vinculada emocionalmente a su padre, en una relación edípica, no intenta atraparla él mismo, sino que pide al padre que lo haga en su lugar. Sólo si el padre da muestras de querer deshacerse de este lazo con su hija, podrá esta última transferir su amor heterosexual de un objeto inmaduro (el padre) a un objeto maduro: su futuro marido. El hecho de que el padre destruya los escondites de Cenicienta —cortando a hachazos el palomar y el peral— demuestra que está dispuesto a entregar a su hija al príncipe. No obstante, sus esfuerzos no obtienen el resultado pretendido.

A un nivel muy diferente, el palomar y el peral representan los objetos mágicos que han ayudado a Cenicienta hasta el momento presente. El primero es

el lugar en el que habitan los pájaros bondadosos que ayudaron a Cenicienta a limpiar las lentejas; sustitutos del pájaro blanco del árbol que le proporcionó los hermosos vestidos y las zapatillas providenciales. El peral, a su vez, nos recuerda el árbol que había crecido en la tumba de la madre. Cenicienta debe abandonar la creencia y la confianza de que los objetos mágicos van a ayudarla siempre, si quiere vivir de modo satisfactorio en el mundo real. El padre parece comprender esta necesidad y, por ello, destruye sus escondites: ya no puede seguir ocultándose entre las cenizas ni buscar refugio en lugares mágicos huyendo de la realidad. Desde ahora, Cenicienta no podrá existir ni por debajo de su estatus real ni por encima de él.

Cox, siguiendo a Jacob Grimm, cita la anticua costumbre alemana en la que el novio regalaba a la novia un zapato en señal de compromiso.[*] Pero esa tampoco es una explicación del porqué ha de ser precisamente un zapato de oro el que decida quién es la verdadera esposa, en la versión china, y una zapatilla de cristal, en el cuento de Perrault. Para que la prueba tenga sentido, es necesario que el zapato sea una chinela, que no tenga elasticidad alguna o, de lo contrario, se adaptaría a cualquier pie, por ejemplo, al de las hermanastras. La sutilidad de Perrault queda patente en el detalle de que la zapatilla sea precisamente de cristal, material que no cede, extraordinariamente frágil y que se rompe con gran facilidad.

Un diminuto receptáculo en el que un miembro del cuerpo debe deslizarse e introducirse hasta quedar bien ajustado puede considerarse como un símbolo de la vagina. Algo frágil y que no debe maltratarse, porque podría rasgarse, nos recuerda el himen; por otra parte, algo que se puede perder fácilmente después de una gran fiesta, cuando el amante intenta retener a su pareja, parece una imagen sumamente apropiada para definir la virginidad, especialmente cuando el hombre tiende una trampa —las escaleras embadurnadas con pez— para atrapar a su amada. La huida de Cenicienta para escapar de su situación podría representar sus esfuerzos por proteger su virginidad.

En el cuento de Perrault, la orden del hada madrina de que Cenicienta regrese a casa a una hora determinada, de lo contrario todo podría desbaratarse, es semejante a la exigencia de un padre que prohíbe a su hija permanecer demasiado tiempo fuera de casa por la noche, por temor a lo que pueda pasar. Muchas de las historias de «Cenicienta» en que la muchacha escapa para evitar ser violada por un padre «desnaturalizado» preconizan la idea de que su huida del baile está motivada por el deseo de protegerse contra una posible violación o contra sus

[*] Cox, *op. cit.*

propios impulsos. Este hecho obliga al príncipe a buscar a la muchacha en casa del padre de ésta, acción paralela a la del novio que va a pedir la mano de su prometida. En la «Cenicienta» de Perrault, es un caballero el que prueba la zapatilla alas mujeres del reino, y en la de los Hermanos Grimm es el propio príncipe quien se la entrega a Cenicienta para que se la calce con sus propias manos, mientras que, en muchas otras historias, es el príncipe mismo quien introduce el zapato en el diminuto pie de la muchacha. Esta acción podría compararse al momento en que el novio pone el anillo en el dedo de la esposa, como parte más importante de la ceremonia nupcial, lo cual es símbolo del vínculo que les unirá de ahora en adelante.

Todo esto se puede adivinar fácilmente. Al escuchar la historia se tiene la impresión de que el ajustar la chinela significa contraer un compromiso, y queda bien claro que Cenicienta es una novia virgen. Todos los niños saben que el matrimonio está relacionado con el sexo. En otros tiempos, cuando los niños crecían en contacto con la naturaleza y los animales, sabían que el sexo consistía en que el macho introdujera su órgano en la hembra, pero los niños de hoy en día tienen que aprenderlo de las palabras de sus padres. Sin embargo, teniendo en cuenta el tema central de la historia, la rivalidad fraterna, hay, al margen de este, otros significados simbólicos relacionados con el hecho de que una hermosa zapatilla se ajuste al pie apropiado.

La rivalidad fraterna es el tema principal de «Cenicienta», al igual que de otros muchos cuentos de hadas. En estos relatos, la rivalidad fraterna suele darse entre hermanos del mismo sexo. Pero en la vida real, es mucho más frecuente que exista una mayor rivalidad entre hermano y hermana.

La discriminación que sufren las mujeres, comparadas con los hombres, es una vieja historia a la que ahora se empieza a desafiar. Sería extraño que esta discriminación no engendrara celos y envidia entre hermanos y hermanas en el seno de la familia. Las publicaciones psicoanalíticas están llenas de ejemplos de niñas que tienen envidia del aparato sexual masculino; la «envidia del pene» por parte de la mujer ha sido un concepto muy extendido durante algún tiempo. Lo que no se ha clarificado suficientemente es que esta envidia sea unidireccional, pues también los niños sienten celos de lo que las niñas poseen: los pechos y la posibilidad de tener niños.[*]

Ambos sexos están celosos de lo que no tienen, por mucho que estén orgullosos de sus atributos, de su estatus, rol social y órganos sexuales. Aunque

---

[*] Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds,* The Free Press, Glencoe, 1954.

esto pueda observarse a simple vista y a pesar de ser una opinión indudablemente correcta, por desgracia todavía no está lo suficientemente divulgada ni aceptada. (Hasta cierto punto, este problema se debe a que el psicoanálisis ha puesto demasiado énfasis en la llamada envidia del pene por parte de las niñas, lo cual no es de extrañar, pues en aquella época la mayor parte de estudios fueron escritos por hombres, que no se detuvieron a examinar su propia envidia de las mujeres. Esto es algo semejante a lo que ocurre hoy en día en los trabajos de algunas feministas fanáticas.)

«Cenicienta», que es el cuento que más enfatiza el tema de la rivalidad fraterna, resultaría deficiente si no expresara, de algún modo, la rivalidad existente entre niños y niñas, debida a sus diferencias físicas. Tras esa envidia sexual yace el temor sexual, es decir, la llamada «angustia de castración»: miedo a la pérdida de alguna parte del cuerpo. La «Cenicienta» trata sólo de la rivalidad entre las niñas *de modo manifiesto,* pero ¿podrían encontrarse algunas alusiones *indirectas* a estas otras emociones mucho más profundas y, por lo tanto, reprimidas?

Aunque tanto niños como niñas sufran por igual la «angustia de castración», las sensaciones que padecen no son semejantes. Tanto el término «envidia del pene» como «angustia de castración» subrayan uno de entre los muchos y complejos aspectos psicológicos de los fenómenos a que aluden. Según las teorías freudianas, el complejo de castración de las niñas se basa en su fantasía de que, originalmente, todo el mundo tenía pene y de que las niñas, de alguna manera, llegaron a perderlo (probablemente como castigo por su mala conducta); y alimentan, en consecuencia, la esperanza de que pueda volver a crecerles. La angustia paralela que experimenta el niño es la de que, si las niñas carecen de pene, hecho que puede explicarse sólo por la pérdida del mismo, también él puede llegar a verse privado de él. La niña que sufre la angustia de castración utiliza distintas defensas para proteger su autoestima de tal deficiencia imaginada; entre estos mecanismos de defensa están las fantasías inconscientes de que también ella posee el órgano envidiado.

Para comprender los pensamientos y sentimientos inconscientes que han dado origen a la invención de una diminuta y hermosa zapatilla como rasgo principal de «Cenicienta», y, aún más importante, para comprender las respuestas inconscientes a este símbolo, que hace de «Cenicienta» uno de los cuentos más convincentes y preferidos, hemos de aceptar que pueden asociarse actitudes psicológicas muy diversas e incluso contradictorias con el símbolo del zapato.

Un incidente que se repite en numerosas versiones de «Cenicienta» es el de la mutilación que las hermanastras llevan a cabo en sus pies para poder calzar la

diminuta zapatilla. Aunque Perrault excluyera este detalle en su historia, según la opinión de Cox se trata de algo común a todas las versiones de «Cenicienta», exceptuando la de Perrault y las que de ella derivan. Este hecho puede considerarse como una expresión simbólica de algunos aspectos del complejo de castración en las mujeres.

La salvaje mutilación que se infligen las hermanas es el último obstáculo que impide el final feliz; después de descubrir el engaño, el príncipe encuentra a Cenicienta. Es la última oportunidad que tienen, con la ayuda de la madrastra, para engañar a Cenicienta y privarla de lo que le pertenece por derecho. Al ver que el zapato no se ajusta a su pie, las hermanastras se mutilan. En la historia de los Hermanos Grimm, la mayor de ellas no puede calzarse el zapato por culpa del dedo gordo, por lo que la madre le tiende un cuchillo y la insta a cortárselo, diciéndole que, una vez sea reina, ya no tendrá necesidad de caminar. La muchacha así lo hace y consigue introducir el pie en la chinela, marchándose a continuación a caballo con el príncipe. Al pasar por delante de la tumba de la madre de Cenicienta y del avellano, dos palomas que estaban posadas en él empiezan a cantar: «Mira, hay sangre en el zapato: el zapato es demasiado pequeño; la verdadera novia se ha quedado en casa». El príncipe comprueba que del zapato fluye sangre y regresa de nuevo con la hermanastra. Entonces, la segunda hermana intenta calzarse la chinela, pero su talón es demasiado abultado. La madre insiste, de nuevo, en que se lo corte y da pie a que se repitan los mismos hechos. En otras versiones, en las que no existe más que una impostora, esta última se corta o bien el dedo o bien el talón, y, a veces, incluso ambas partes a la vez. En «Rashin Coatie» es la madre quien lleva a cabo esta desorbitada acción.

Este episodio refuerza la impresión que ya teníamos de la tosquedad de las hermanastras, ya que no se detienen ante ningún obstáculo para vencer a Cenicienta y conseguir sus propósitos. De modo plausible, la conducta de las hermanastras contrasta grandemente con la de Cenicienta, quien no busca la felicidad más que a través de su verdadera identidad. Se niega a ser escogida tan sólo por una apariencia mágicamente creada y dispone los acontecimientos de manera que el príncipe tenga que verla con sus harapientos vestidos. Las hermanastras se sirven del engaño, y esta falsedad las conduce a su propia mutilación, tema que se vuelve a citar al final de la historia, cuando dos pajarillos blancos les arrancan los ojos. Pero, aun así, se trata de un detalle de extrema crueldad, que probablemente fue inventado por algún motivo concreto, aunque quizás inconsciente. La automutilación no es corriente en los cuentos de hadas si la

comparamos con las agresiones que se infligen a los otros, tan frecuentes como castigo a la maldad.

Cuando se inventó la historia de «Cenicienta», se solía oponer el vigor y la talla del hombre a la pequeñez e insignificancia de la mujer, por lo que los pies pequeños de Cenicienta la hacían especialmente femenina. En cambio, el mayor tamaño de los pies de las hermanastras, que no podían calzarse la chinela, es un rasgo de masculinidad, que las hacía menos atractivas que Cenicienta. Desesperadas por conquistar al príncipe, las hermanastras no se detienen ante nada para parecer lo más delicadas posible.

La sangre que fluye de sus heridas descubre a las hermanastras que intentaban engañar al príncipe. Intentaron ser más femeninas cortándose una parte de su cuerpo; su consecuencia fue la hemorragia. Se castraron a sí mismas simbólicamente para probar su feminidad; la sangre fluyendo de la parte del cuerpo castrada puede ser otra demostración de sus cualidades femeninas, ya que puede representar la menstruación.

Tanto si la automutilación como la mutilación por parte de la madre representan un símbolo inconsciente de castración para deshacerse de un pene imaginario, y tanto si la hemorragia simboliza la menstruación como si no, el cuento nos indica que los esfuerzos de las hermanastras terminaron en un rotundo fracaso. Los pajarillos descubren la hemorragia que es una prueba de que ninguna de las hermanastras es la verdadera novia. Cenicienta es la novia virgen; en el inconsciente, la niña que todavía no ha menstruado es, evidentemente, más pura que la que ya ha pasado por este trance. Y la muchacha que permite que un hombre la vea sangrar —como ocurre en el caso de hermanastras, que no pueden detener la hemorragia— no sólo es vulgar sino también menos pura. Así pues, este episodio, a otro nivel de comprensión inconsciente, parece contrastar la virginidad de Cenicienta con la falta de pureza de las hermanastras.

La zapatilla, rasgo central de la historia de «Cenicienta» y que decide su destino, es un símbolo muy complejo. Probablemente, fue inventado a partir de pensamientos contradictorios inconscientes y, por eso mismo, evoca una gran diversidad de respuestas inconscientes en el oyente.

A nivel consciente, un objeto como la zapatilla no es más que un zapato; sin embargo, inconscientemente, en esta historia, puede ser símbolo de la vagina o de las ideas relacionadas con ella. Los cuentos actúan tanto a nivel consciente como a nivel inconsciente, rasgo que les hace más atractivos, convincentes y parecidos a una obra de arte. Por lo tanto, los objetos que en ellos aparecen deben ser adecuados a nivel consciente, aunque provoquen también asociaciones

totalmente distintas a su significado evidente. La diminuta zapatilla y el pie que se ajusta a ella, así como el pie mutilado que es demasiado grande, son imágenes lógicas para nuestra mente consciente.

En «Cenicienta», la imagen del diminuto pie ejerce un atractivo sexual inconsciente, sobre todo si va unida a una hermosa y espléndida (dorada) zapatilla a la que el pie se ajusta perfectamente. Este elemento de la historia de «Cenicienta» lo encontramos también como tema central de un cuento divulgado por Estrabón, mucho más antiguo que la versión china de «Cenicienta». El relato nos habla de un águila que se oculta después de haberse apoderado de la sandalia de una hermosa cortesana llamada Rodopis, y que, desde cierta altura, la deja caer sobre el rey de Egipto. El faraón, maravillado por la forma de aquella sandalia, ordena la búsqueda de la persona a quien pertenece para hacerla su esposa.[*] Esta historia nos indica que en el antiguo Egipto, al igual que hoy en día, en determinadas circunstancias la zapatilla de una mujer, como símbolo de aquello que despierta mayor deseo en ella, provocaba el amor de un hombre por razones muy concretas, pero totalmente inconscientes.

Desde el momento en que existen historias, a lo ancho de todo el mundo, que datan de unos dos mil años atrás —como demuestra el relato de Estrabón— y en las que la zapatilla de una mujer posibilita la solución fantástica al problema de hallar a la esposa adecuada, seguramente existirán poderosas razones para ello. La dificultad al analizar el significado inconsciente de la zapatilla, como símbolo de la vagina, radica en que tanto el hombre como la mujer, al reaccionar al significado simbólico, no lo hacen del mismo modo.[†‡] En eso consiste, pues, la ambigüedad y complejidad de dicho símbolo, despertando así un gran atractivo emocional en ambos sexos, aunque por distintas razones. De todos modos, no es de extrañar, pues la vagina y lo que ésta representa a nivel inconsciente son cosas totalmente distintas para uno y otro sexo; esta diferencia continúa existiendo hasta que se

---

[*] La historia de Rodopis la hallamos mencionada por Estrabón en *The Geography of Strabo,* Loeb Classical Library, Heinemann, Londres, 1932.

[†] Gran cantidad de tradiciones y costumbres folklóricas sostienen la noción de que la zapatilla puede representar muy bien la vagina. Rooth, citando a Jameson, asegura que entre los manchú es tradicional que la novia regale unas zapatillas a los hermanos del marido, quienes se convierten en sus compañeros sexuales a través del matrimonio, puesto que se practica el matrimonio grupal. Las zapatillas están adornadas con *lien hua,* término vulgar para designar los genitales femeninos.
Jameson cita numerosos ejemplos en que la zapatilla es utilizada como un símbolo sexual en China; por su parte, Aigremont nos proporciona ejemplos similares procedentes de Europa y Oriente.

[‡] Rooth, *op. cit.*

alcanza la plena madurez sexual y personal, que suele presentarse en una época bastante tardía de nuestra vida.

En la historia que comentamos, la elección del príncipe se basa en la chinela de Cenicienta. Si hubiera estado condicionado, al escoger, por el aspecto y personalidad de la muchacha, o por cualquier otra de sus cualidades, las hermanastras no hubieran podido engañarle. Sin embargo, éstas consiguieron embaucarlo hasta el punto de que el príncipe partió cabalgando hacia palacio, primero con una y después con la otra. Los pajarillos tuvieron que advertirle de que aquella no era la verdadera novia, pues del zapato manaba sangre. Con ello, podemos conjeturar que no fue la zapatilla ajustada al pie lo que decidió cuál era su verdadera novia, sino la hemorragia que fluía del zapato, que le hizo comprender que aquella mujer era una impostora. Sin embargo, parece que el príncipe era incapaz de darse cuenta por sí solo de la sangre que salía, aunque fuera algo fácilmente visible. Sólo reparó en ella cuando se le forzó a hacerlo.

El hecho de que el príncipe no pudiera observar la sangre en el zapato podría ser otro aspecto de la angustia de castración, relacionado con la hemorragia de la menstruación. La sangre que mana del zapato no es más que la ecuación simbólica zapatilla-vagina, sólo que ahora la vagina está sangrando por la menstruación. Si el príncipe no es consciente de ello, significa que tiene que defenderse contra la angustia que este hecho despierta en él.

Cenicienta es la verdadera novia, puesto que libera al príncipe de sus ansiedades. El pie de la muchacha se desliza suavemente en la hermosa zapatilla, cosa que muestra que algo exquisito puede introducirse en ella. No tiene necesidad de mutilarse ni de hacer sangrar ninguna parte de su cuerpo. La insistencia de Cenicienta en huir señala que, contrariamente a sus hermanas, su sexualidad no es agresiva sino que espera pacientemente a que el príncipe la elija, pero aun así, una vez efectuada la elección, la muchacha no se hace rogar en absoluto. Al ponerse ella misma la zapatilla, sin esperar a que el príncipe lo haga, pone de manifiesto su propia iniciativa y su capacidad para regir su destino. El príncipe experimentó una enorme angustia frente a las hermanastras, que le impidió incluso darse cuenta de lo que sucedía. Sin embargo, con Cenicienta, se siente completamente seguro. Al proporcionarle esta seguridad, Cenicienta se convierte en la verdadera novia.

Pero, ¿quién es, en realidad, Cenicienta, protagonista central de esta historia? El hecho de que el príncipe aprecie el extraordinario valor de la zapatilla demuestra a la muchacha, en forma simbólica, que al hijo del rey le gusta su feminidad, representada por el símbolo de la vagina. No obstante, Cenicienta puede haber aprendido, de su existencia entre cenizas, que, ante los demás, puede

parecer tosca y sucia. Hay mujeres que experimentan esta sensación respecto a su propia sexualidad, y otras que temen que los hombres sientan lo mismo en cuanto a ellas. Por esta razón, Cenicienta quiso asegurarse de que el príncipe la viera en ese estado antes de elegirla. Al entregarle la zapatilla para que ella misma se la calce, el príncipe expresa, simbólicamente, que la acepta tal como es, sucia y degradada.

En este punto, hemos de recordar que la zapatilla de oro procede del pájaro que representa el espíritu de la madre muerta, que Cenicienta ha internalizado, y que la ha ayudado en sus penalidades y tribulaciones. El príncipe, al ofrecerle la zapatilla, le entrega también su reino. Le devuelve su feminidad en forma de una zapatilla-vagina de oro: el hombre, al aceptar la vagina y expresar su amor por la mujer, representa la máxima valoración del deseo que su feminidad despierta. Pero nadie, ni siquiera un príncipe de cuento de hadas, puede entregarle dicha aceptación, aunque profese un gran amor a esa mujer. Únicamente Cenicienta puede encontrar por sí misma su feminidad, a pesar de recibir la ayuda del príncipe. Este es el significado más profundo de la historia cuando nos dice que «se sacó el pesado zueco de madera y se calzó la zapatilla, que se ajustaba a la perfección».

En ese instante, lo que había sido una apariencia de belleza otorgada mágicamente durante el baile, se convierte en la verdadera identidad de Cenicienta; es ella quien transforma el zueco, que pertenece a la existencia entre cenizas, en un zapato de oro.

En la ceremonia de la zapatilla, que representa el compromiso de Cenicienta y el príncipe, este último elige a la muchacha porque simboliza la mujer no castrada que le libera de su propia angustia respecto a la castración, que, de otro modo, hubiera sido un obstáculo para la relación conyugal feliz. A su vez, Cenicienta le corresponde porque el ha sabido apreciarla en su aspecto sexual «sucio»; ha aceptado cariñosamente su vagina, bajo la forma de una zapatilla, y aprueba el deseo que siente la muchacha de poseer un pene, hecho simbolizado por el diminuto pie que encaja en la zapatilla-vagina. Esta es la razón por la que el príncipe entrega la zapatilla a Cenicienta y por la que ella desliza su pie en su interior; sólo así podrá ser considerada como la verdadera novia. Pero, con esta acción, la muchacha insinúa que también ella desempeñará un papel activo en la relación sexual, demostrando así que es una mujer íntegra.

Un análisis detenido de un aspecto, universalmente aceptado, de la ceremonia nupcial puede ayudar a clarificar esta idea. La novia alarga uno de sus dedos para que el novio deslice en él el anillo. El introducir un dedo en el círculo

formado por el índice y el pulgar de la otra mano es un gesto vulgar para indicar las relaciones sexuales. Sin embargo, el anillo nupcial simboliza algo totalmente distinto. El novio ofrece a la esposa el anillo que simboliza la vagina y ella le tiende la mano para que complete el ritual.

En esta ceremonia se expresan muchos pensamientos inconscientes. A través del ritual del intercambio de anillos, el hombre muestra su deseo y aceptación de la vagina —algo que preocupa seriamente a la mujer— al igual que ella pone de manifiesto su propio deseo de tener un pene. Al introducir el anillo en el dedo, la novia sabe que, de ahora en adelante, en cierto modo, el marido poseerá su vagina al igual que ella será dueña de su pene; gracias a ello, ya no se sentirá privada de este órgano, hecho que simboliza el final de la angustia de castración. También el novio se ve librado de esta misma angustia, al llevar, a partir de este momento, su anillo de boda. La zapatilla *de oro* que el príncipe entrega a Cenicienta, para que deslice el pie en su interior, puede considerarse como una variante de este mismo ritual, con el que estamos tan familiarizados que ya no prestamos atención a su significado simbólico, aunque sea mediante este acto como el novio toma a la novia por esposa.

«Cenicienta» es un cuento en que se habla de la rivalidad fraterna y de los celos, y de cómo se puede conseguir una victoria total sobre ambos. Las características sexuales que uno posee despiertan los celos y la envidia más intensos en el que carece de ellas. Cuando termina la historia de Cenicienta, no sólo se integra y supera la rivalidad fraterna, sino también la de tipo sexual. Lo que empieza por ser una privación completa, por causa de los celos, termina felizmente gracias a un amor que comprende el origen de dichos celos, los acepta y, así, consigue eliminarlos.

El príncipe proporciona a la muchacha lo que ella creía que le faltaba, asegurándole, de forma simbólica, que va a recibir lo que desea poseer. Y él, a su vez, recibe de Cenicienta la confianza que más necesita: la convicción de que sólo él podrá satisfacer el deseo que la muchacha experimenta en cuanto al pene. Esta acción simboliza que ella no se siente frustrada en sus deseos y no tiene intención de castrar a nadie, por lo que el príncipe no debe temer que le suceda algo similar. Cada uno de ellos proporciona a su pareja lo que ésta más necesita. El tema de la zapatilla sirve para calmar las ansiedades inconscientes del hombre, y para satisfacer las necesidades inconscientes de la mujer.
Así logran ambos la completa realización de su relación sexual dentro del matrimonio. Este argumento clarifica el inconsciente del que escucha la historia en cuanto al contenido del sexo y del matrimonio.

El niño cuyo inconsciente reacciona al significado oculto de la historia, sea cual sea su sexo, comprenderá perfectamente lo que subyace tras estos sentimientos de celos y tras su ansiedad de que pueda terminar siendo marginado en todos los aspectos. Podrá hacerse también una idea de las ansiedades irracionales que pueden interponerse en su camino hacia el logro de una relación sexual satisfactoria y de lo que se requiere para completar dicha relación. Por otra parte, la historia asegura también al niño que, al igual que todos sus héroes, logrará dominar todas sus ansiedades y que, a pesar de las numerosas penalidades que tendrá que sufrir, habrá siempre un final feliz.

El desenlace no sería completamente satisfactorio si no se castigara a los enemigos. Pero, en este caso, ni Cenicienta ni el príncipe infligen daño alguno a nadie. Los pajarillos, que habían ayudado a Cenicienta a escoger las lentejas, completan ahora la destrucción que las mismas hermanastras habían comenzado: arrancan los ojos a las hermanastras. La ceguera real de las hermanastras simboliza su anterior ceguera, al pensar que podrían sobresalir rebajando a los demás; al confiar su destino sólo a la apariencia externa, y, principalmente, al creer que la felicidad sexual podía alcanzarse mediante la (auto-)castración.

Ha sido necesario comentar las connotaciones sexuales para poder examinar, así, la importancia inconsciente de algunos de los rasgos de este popular cuento de hadas. Al hacerlo, me temo que he actuado en contra del consejo del poeta: «Pisa con cuidado que estás caminando sobre mis sueños».* No obstante, los sueños empezaron a desvelar su significado e importancia cuando Freud osó penetrar en los múltiples y a menudo toscos pensamientos sexuales inconscientes, que se ocultan tras una superficie aparentemente inocente. Debido a la influencia de Freud, nuestros sueños se han convertido en algo problemático para nosotros, algo que nos conmociona y a lo que nos resulta difícil enfrentarnos. Pero son, asimismo, el camino principal y más directo hacia el inconsciente, permitiéndonos obtener una visión nueva y más rica de nosotros mismos y de la naturaleza de nuestras cualidades humanas.

El niño que disfruta con el relato de «Cenicienta» reaccionará principalmente a alguno de los significados superficiales del cuento. Sin embargo, en diversos momentos de su desarrollo hacia la autocomprensión y según el

* «Pisa con cuidado que estás caminando sobre mis sueños», del poema «He Wishes for the Cloths of Heaven», en William Butler Yeats, *The Collected Poems,* Macmillan, Nueva York, 1956.

problema que esté atormentando al niño, alguno de los significados ocultos más importantes de la historia arrojará luz sobre su inconsciente.*

A nivel manifiesto, la historia ayuda al niño a aceptar la rivalidad fraterna como un hecho corriente y le promete que no debe temer que dicha rivalidad le destruya; por el contrario, si sus hermanos no fueran tan crueles, con él, el pequeño no lograría un triunfo tan importante al final. Además, el relato transmite al niño que, aunque en un principio se le considerara sucio y rudo, no se trataba más que de una situación temporal que no había de tener consecuencias en el futuro. Al margen de éstas, encontramos otras enseñanzas morales, también evidentes: las apariencias superficiales no nos muestran en absoluto el valor interno de una persona; si uno es sincero consigo mismo, podrá vencer a aquellos que pretenden ser lo que no son; y la virtud será recompensada y el mal castigado.

También se postula a nivel manifiesto, aunque no se capte a primera vista, que para desarrollar plenamente la propia personalidad hay que ser capaz de trabajar duro y de distinguir el bien del mal, hecho simbolizado por el episodio de las lentejas. Se pueden obtener cosas de gran valor, incluso a partir de algo tan ínfimo y miserable como las cenizas, si sabemos cómo hacerlo.

Oculta bajo las imágenes superficiales, pero accesible a la mente consciente del niño, subyace la importancia que tiene el mantenerse fiel a lo que, en el pasado, fue satisfactorio, y el conservar viva la confianza básica obtenida de la relación con la madre buena. Esta fe es la que nos permite obtener lo mejor de la vida. Si uno consigue encontrar el camino que nos devuelve a las características obtenidas en aquella relación, recibirá una gran ayuda para la victoria final.

En lo referente a la relación del niño con ambos progenitores, «Cenicienta» ofrece tanto a los padres como al niño la posibilidad de llevar a cabo importantes percepciones que le proporcionarán conocimientos internos, cosa que ningún otro

---

* Uno podría preocuparse, y con razón, si un niño reconociera, por ejemplo, a nivel consciente, que la zapatilla de oro simboliza la vagina, al igual que se inquietaría si el pequeño comprendiera conscientemente el contenido sexual de la conocida cancioncilla infantil:

¡Quiquiriquí!
Mi maestra ha perdido su zapato;
mi maestro ha perdido el arco de su violín;
y no saben qué hacer.

En esta estrofa, el zapato posee el mismo significado simbólico que en «Cenicienta». Si el niño comprendiera el contenido de esta canción infantil, realmente «no sabría qué hacer». Esto mismo sucedería si captara —ningún niño es capaz de ello— todos los significados ocultos de «Cenicienta», de los que tan sólo he mencionado algunos, y aun hasta cierto punto.

cuento de hadas puede hacer tan satisfactoriamente. Estas percepciones son tan importantes que hemos reservado su comentario para el final del capítulo. Al ir tan íntimamente relacionados con la historia, por lo que causan siempre una profunda impresión, estos mensajes tienen mayor impacto en nosotros porque no desciframos conscientemente lo que en realidad significan. Sin «saberlo», estas enseñanzas de los cuentos se convierten en una parte importante de nuestra comprensión acerca de la vida, si logramos que estas historias de hadas pasen a formar parte de nosotros mismos.

En ningún otro cuento de hadas popular se yuxtapone de modo tan evidente la madre buena y la madre mala. Ni siquiera en «Blancanieves», que trata de una de las peores madrastras que existen, la muchacha es obligada a realizar tareas tan difíciles e imposibles como las de Cenicienta. Tampoco en esta historia reaparece la madrastra, al final, bajo la forma de la madre buena original para proporcionar felicidad a su hija. Sin embargo, la madrastra de Cenicienta le exige labores irrealizables que la muchacha no puede llevar a cabo. También a un nivel evidente, la historia nos relata cómo Cenicienta pudo encontrarse con su príncipe *a pesar* de los impedimentos que pone la madrastra. Pero a nivel inconsciente, sobre todo si se trata de un niño pequeño, este «a pesar» a menudo equivale a «a causa de».

La historia deja bien sentado que la heroína nunca hubiera llegado a ser la esposa del príncipe si primero no se la hubiera humillado y convertido en una «Cenicienta». El relato preconiza que, para conseguir una identidad personal completa y la autorrealización a un nivel superior, se necesitan ambos tipos de progenitores: los padres buenos de los primeros años y, más tarde, los «padrastros» que parecen imponer exigencias «crueles» e «inhumanas». Estos personajes antagónicos son los que dan pie a la historia de «Cenicienta». Si la madre buena no se convirtiera durante algún tiempo en la perversa madrastra, no nos veríamos obligados a desarrollar una identidad separada, ni a descubrir la diferencia entre el bien y el mal ni a actuar con iniciativa y autodeterminación. De ello son testimonio las hermanastras, para las que la madrastra sigue siendo la madre buena a lo largo de toda la historia, y no consiguen evolucionar en ningún sentido; son tan sólo un caparazón sin contenido. Cuando las hermanastras no consiguen introducir su pie en la zapatilla, es la madre quien les sugiere lo que han de hacer, pues ellas no actúan por sí solas. Este hecho se acentúa en el final de la historia, cuando las palomas les arrancan los ojos, dejándolas ciegas —es decir, insensibles— para el resto de sus vidas; símbolo, pero también consecuencia lógica, de haber fracasado en el desarrollo de su personalidad.

Es necesaria una base firme para que se lleve a cabo este desarrollo hacia la propia individualidad; es decir, ha de existir esa «confianza básica» que sólo puede obtenerse a partir de la relación del niño con sus padres buenos. No obstante, para que este proceso de individuación se realice —no nos comprometemos en él a menos que sea inevitable, pues resulta demasiado penoso —, los padres buenos tienen que convertirse durante algún tiempo en personajes malos y perseguidores, que obligan al niño a vagar durante años en su desierto personal, imponiendo exigencias «sin respiro» y sin tener en cuenta, en absoluto, el bienestar del niño. Sin embargo, si el niño responde a estas penosas pruebas desarrollando su identidad de modo independiente, los padres buenos reaparecerán milagrosamente. Es algo semejante al padre que actúa absurdamente a los ojos del adolescente, hasta que éste alcanza la madurez.

«Cenicienta» traza el camino hacia un desarrollo de la personalidad, necesario para conseguir la plenitud, presentándolo a la manera típica de los cuentos de hadas, para que toda persona pueda captar lo que tiene que llevar a cabo para convertirse en un ser humano total. Esta característica de los cuentos no tiene que extrañarnos, puesto que, como he intentado mostrar a lo largo de todo este libro, estos relatos representan perfectamente bien el funcionamiento de nuestro psiquismo: cuáles son nuestros problemas psicológicos y cómo podemos dominarlos. Erikson, al describir el ciclo de vida humano, postula que el ser humano se desarrolla a través de lo que él denomina «crisis psicosociales específicas», en el caso de que consiga sus objetivos ideales de cada una de estas fases específicas. La secuencia de estas crisis es la siguiente: en primer lugar, la confianza básica, representada por la experiencia de Cenicienta con la madre buena original y lo que ésta dejó grabado en su personalidad. En segundo lugar, la autonomía, cuando Cenicienta acepta su propio papel y lo desempeña lo mejor que sabe. En tercer lugar, la iniciativa, que Cenicienta muestra cuando planta la ramita y la cultiva con la manifestación de sus sentimientos personales, es decir, sus lágrimas y plegarias. En cuarto lugar, la laboriosidad, representada por las arduas tareas de Cenicienta, como la de limpiar las lentejas. Y quinto, la identidad: Cenicienta escapa del baile, se esconde en un palomar y luego entre las ramas de un árbol, insistiendo en que el príncipe la vea y la acepte en sus aspectos más negativos, antes de asumir su identidad positiva como novia del príncipe; ya que toda identidad verdadera posee sus aspectos positivos y negativos. De acuerdo con el esquema de Erikson, sólo estaremos preparados para la verdadera relación

íntima con otra persona después de haber superado estas crisis psicosociales, mediante la consecución de las características de la personalidad ya citadas.[*]

La diferencia entre lo que les sucede a las hermanastras, que permanecen vinculadas a sus «padres buenos» sin llevar a cabo ningún desarrollo interno, y las penalidades e importante evolución, que Cenicienta tiene que realizar cuando sus padres buenos originales son sustituidos por padrastros, permite que padres e hijos comprendan que, por el bien del niño, incluso los mejores padres tienen que aparecer a los ojos del pequeño como padres-«padrastros» que exigen y rechazan. Si «Cenicienta» hace mella en los padres, les puede ayudar a aceptar esta etapa inevitable en el desarrollo de su hijo hacia la verdadera madurez, es decir, que, durante algún tiempo, se verán convertidos en padres malvados. La historia afirma, también, que, apenas el niño alcance su verdadera identidad, los padres buenos resucitarán en su mente, ostentando un poder todavía superior y sustituyendo, para siempre, la imagen de los padres malvados.

Así pues, «Cenicienta» ofrece a los padres un gran alivio, porque les enseña por qué razón su hijo se forma, temporalmente, una imagen tan negativa de ellos. El pequeño extrae de «Cenicienta» la conclusión de que, para conquistar su reino, debe estar dispuesto a pasar, durante algún tiempo, por una existencia de «Cenicienta», no sólo en cuanto a las difíciles empresas a que se ve abocado, sino también en relación con las dificultades que debe superar con su propia iniciativa. Según el estadio de desarrollo psicológico del niño, el reino que Cenicienta obtiene será o una gratificación ilimitada, o una consecución individual y personal.

A nivel inconsciente, tanto los niños como los adultos responden también a las otras certidumbres que les brinda «Cenicienta»: que, a pesar de los conflictos edípicos, aparentemente destructores, que originaron la humillante posición de Cenicienta, de la decepción sufrida en la figura paterna y de que la madre buena se convirtiera en una madrastra, Cenicienta logrará triunfar y alcanzar una vida satisfactoria, incluso más que la de sus padres. Por otra parte, la historia confirma que la angustia de castración no es más que una ficción en la mente angustiosa del niño: en un matrimonio satisfactorio, la pareja encontrará la plena realización sexual, incluso de lo que parecían sueños imposibles: el marido conseguirá tener una preciosa vagina, y la mujer un pene.

«Cenicienta» guía al pequeño desde sus peores sufrimientos —desilusión edípica, angustia de castración, mala opinión de sí mismo debido a la creencia de la mala opinión que los otros tienen de él— hacia el desarrollo de su autonomía y

---

[*] Erikson, *Identity and the Life Cycle, op. cit.; Identity, Youth, and Crisis, op. cit.*

capacidad de trabajo, ayudándole a alcanzar una identidad positiva por sí solo. Cenicienta, al final de la historia, está realmente preparada para contraer matrimonio y ser feliz. Pero ¿ama, en realidad, al príncipe? En ningún punto del relato se nos habla de ello. El cuento toca a su fin en el momento en que el príncipe se compromete con Cenicienta al ofrecerle la zapatilla de oro, que podría ser perfectamente un anillo de boda, también de oro (como en algunas otras versiones de «Cenicienta», en las que el objeto que entrega el príncipe es una sortija).* Pero ¿qué más tiene que aprender Cenicienta? ¿Qué otras experiencias son necesarias para que el niño comprenda lo que significa estar verdaderamente enamorado? La respuesta a estas cuestiones nos la proporcionará el último ciclo de historias que analizaremos en este volumen, esto es, el ciclo animal-novio.

* Las historias de «Cenicienta» en las que la muchacha es descubierta, no por una zapatilla, sino por un anillo son (entre otras) «María Intaulata» y «María Intauradda», ambas figuran en el *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Populari,* vol. 2, Palermo 1882, y «Les souliers», en Auguste Dozon, *Contes Albanais,* París, 1881.

Cuentos de hadas pertenecientes al ciclo animal-novio

La lucha por la madurez

Cuando el príncipe se lleva a Blancanieves, inmóvil en su ataúd, ella, por casualidad, tose y expulsa el trozo de manzana venenosa adherido a su garganta, con lo que recobra la vida. Bella Durmiente se despierta cuando su amante la besa, y las vejaciones de Cenicienta terminan en el instante en que la zapatilla se ajusta a su diminuto pie. En cada una de estas historias —así como en otras muchas— el libertador demuestra, de alguna manera, el amor que siente por su futura esposa. Por el contrario, nada sabemos acerca de los sentimientos de las heroínas. Tal como los Hermanos Grimm cuentan estas historias, desconocemos si Cenicienta estaba enamorada, aunque podamos sacar algunas conclusiones del hecho de que acuda tres veces al baile para encontrarse con el príncipe. En cuanto a los sentimientos que Bella Durmiente experimenta, se nos dice tan sólo que mira «con simpatía» al hombre que la libera del hechizo. Sabemos asimismo que Blancanieves «se sintió atraída» hacia aquel que le devolvió la vida. Parece que estos relatos evitan, deliberadamente, la afirmación de que las heroínas están enamoradas; da la impresión de que incluso los cuentos conceden poco crédito a los enamoramientos repentinos. Sugieren, en cambio, que es mucho más importante querer de verdad que ser despertada o escogida por un príncipe encantador.

Los libertadores se enamoran de las heroínas debido a su extraordinaria belleza, que es símbolo de perfección. Después, los personajes masculinos tienen que pasar a la acción y demostrar que son dignos de la mujer que aman, cosa muy distinta de lo que las heroínas deben hacer: aceptar pasivamente que alguien las ame. En «Blancanieves», el príncipe reconoce que no puede vivir sin ella y ofrece todo lo que los enanitos le piden por la muchacha, consiguiendo, finalmente, llevarse a Blancanieves. Al introducirse en el muro de espinos, el pretendiente de Bella Durmiente pone en peligro su vida. El príncipe de «Cenicienta» traza un plan ingenioso para conseguir su amor y, al quedarse únicamente con la zapatilla de la

muchacha, hace todo lo posible por hallarla en cualquier rincón del mundo. Estas historias parecen indicar que el hecho de enamorarse es algo que pasa; el estar enamorado exige mucho más. Sin embargo, si observamos el comportamiento de los personajes masculinos en estos cuentos, no averiguamos nada acerca de los progresos involucrados en el amor por alguien, ni acerca de lo que comporta el compromiso de «estar enamorado», puesto que desempeñan tan sólo papeles secundarios.

Todas las historias que se han discutido hasta este momento afirman que se ha de pasar por un camino lleno de dificultades si se desea alcanzar la propia y firme identidad y llegar a una integridad total: es necesario afrontar enormes peligros, sufrir penalidades y salir victorioso de todo ello. Los héroes y las heroínas de los cuentos de hadas libran una batalla comparable a los ritos de iniciación que un principiante, ingenuo e ignorante, debe llevar a cabo, y que le permitirán alcanzar un nivel superior de existencia, que ni siquiera podía soñar al principio de este viaje sagrado. Una vez ha encontrado el verdadero sí mismo, el héroe o la heroína es digno de ser amado.

No obstante, aunque este proceso sea muy meritorio y constituya una gran ayuda para nuestro espíritu, no es suficiente todavía para alcanzar la plena felicidad: se necesita superar el propio aislamiento y establecer un vínculo con otra persona. A pesar de que la vida del *Yo* se desarrolle en un plano muy elevado, su existencia seguirá siendo solitaria si carece del apoyo del *Tú.* Los finales felices de los cuentos de hadas, en los que el héroe se une a la pareja ideal, son una prueba evidente de ello. Sin embargo, no indican qué se debe hacer para superar el aislamiento de cada individuo después de conquistar la propia identidad. Ni en «Blancanieves» ni en «Cenicienta» (versiones de los Hermanos Grimm) se menciona detalle alguno de la vida de las heroínas después del matrimonio; no sabemos si viven felices con su pareja. Aunque estos relatos eleven a la heroína hasta el umbral del verdadero amor, no indican qué tipo de desarrollo personal se requiere para la unión con la persona amada.

Aun estableciendo las bases necesarias para la consecución de una conciencia total, los cuentos no serían completos si no prepararan la mente infantil para la transformación que exige y comporta el estar enamorado. Hay muchos cuentos de hadas que empiezan allí donde terminan otros, como «Cenicienta» y «Blancanieves», y que transmiten el mensaje de que, por muy agradable que sea sentirse amado, ni siquiera el cariño de un príncipe garantiza la plena felicidad. Se requiere una última transición para alcanzar la autorrealización en y a través del

amor. El ser uno mismo no es suficiente, ni siquiera cuando la propia identidad se ha conquistado tras luchas tan terribles como las de Blancanieves y Cenicienta.

Una persona sólo se convierte en un ser humano total que ha desarrollado todas sus potencialidades, si, además de ser ella misma, se siente, al mismo tiempo, capaz y feliz de autorrealizarse en su relación con la pareja. En la consecución de este nivel entran en juego las capas más profundas de nuestra personalidad. Como toda transmutación que implica nuestro ser más íntimo, comporta problemas que deben resolverse y peligros que hay que afrontar con valor y decisión. El mensaje de estos cuentos de hadas es que debemos despojarnos de las actitudes infantiles y adoptar otras, más maduras, si queremos establecer con otra persona una relación íntima que prometa la felicidad eterna para ambas.

Los cuentos de hadas preparan al niño para ello, permitiéndole obtener una comprensión preconsciente de los conflictos que podrían perturbarlo si se los hiciera aflorar a la conciencia. Sin embargo, estas ideas, ancladas en su mente preconsciente o inconsciente, son susceptibles de comprensión por parte del niño cuando éste está maduro para ello. Mediante el lenguaje simbólico de los cuentos de hadas, el niño puede ignorar lo que no está a su alcance, reaccionando tan sólo a lo que se ha expresado a nivel superficial. Gracias a ello es capaz también de ir desvelando, gradualmente, algunos de los significados ocultos tras los símbolos que utiliza la historia, a medida que va aprendiendo a dominarlos y a sacar provecho de ellos.

Por este motivo, los cuentos de hadas constituyen un método ideal para que el niño se familiarice con el sexo de un modo adecuado a su edad y nivel de comprensión. Cualquier tipo de educación sexual, más o menos directa, aun cuando se emplee un lenguaje apropiado para el niño y se utilicen términos fácilmente comprensibles, no le deja otra alternativa que aceptar nuestra explicación, aunque no esté preparado para ello, hecho que le afecta profundamente y provoca en él una enorme confusión. Es posible que el pequeño intente protegerse contra esta abrumadora información, que todavía no puede controlar, distorsionando o reprimiendo la explicación recibida, cosa que acarrea graves consecuencias tanto en el momento presente como en un futuro próximo.

Los cuentos de hadas indican que llegará un día en que tendremos que aprender lo que todavía desconocemos o, para decirlo en términos psicoanalíticos, tendremos que desembarazarnos del tabú sexual. Todo aquello que habíamos experimentado como algo peligroso, horrible y que había que evitar, deberá imitar su aspecto, convirtiéndose en algo realmente maravilloso, gracias al amor.

Aunque el hecho de liberarnos de las represiones sea un proceso paralelo, en la realidad, al cambio en el modo de experimentar el sexo, los cuentos de hadas lo describen como si se tratara de entidades separadas. No suele ser algo que suceda repentinamente, sino que se trata de un largo proceso de evolución que conduce a la convicción de que el sexo puede presentar aspectos distintos del que antes ofrecía. Así pues, algunos cuentos de hadas nos familiarizan con el brusco enfrentamiento ante esta feliz realidad, mientras que otros afirman que es necesaria una larga lucha antes de alcanzar el nivel en que puede darse esta imprevista revelación.

En muchas historias, el osado héroe da muerte a dragones, lucha contra gigantes y monstruos temibles, y se enfrenta a brujas y hechiceros. En ocasiones, el niño despabilado empieza a preguntarse qué estarán intentando demostrar estos héroes. Si todavía no se sienten seguros de sí mismos, ¿cómo pretenden proteger a la doncella que acaban de rescatar?, ¿qué ha sido de sus lógicas angustias, y por qué han desaparecido? Al ser consciente de sus propios temores y flaquezas, por mucho que intente negarlo, el niño llega a la conclusión de que, por algún motivo, estos héroes necesitan convencer a todo el mundo —incluyéndose a sí mismos— de que están libres de toda ansiedad.

Las fantasías edípicas de grandeza se materializan en los cuentos en que los héroes aniquilan a dragones y rescatan a hermosas doncellas. Sin embargo, estas historias son, al mismo tiempo, la negación de las ansiedades edípicas, incluyendo especialmente las de tipo sexual. Mediante la represión de los sentimientos de ansiedad, que aparecen, así, como algo completamente inofensivo, los héroes evitan el descubrimiento del verdadero origen de sus angustias. Algunas veces, las angustias de tipo sexual surgen ocultas tras las fantasías de hazañas disparatadas: después de que el intrépido héroe ha conquistado a la princesa, huye de ella, como si su osadía le posibilitara el triunfo en las batallas, pero no en el amor. En el cuento de los Hermanos Grimm «El cuervo», el héroe cae en un profundo sopor durante tres noches consecutivas en el momento en que su amada había prometido ir a verle. En otras historias («Los dos hijos del rey» y «El tamborilero» de los Hermanos Grimm), el héroe permanece dormido, aun cuando su amada le llama desde el umbral de su aposento, despertándose tan sólo al tercer intento. Al comentar «Jack y sus negocios» ya se ofreció una interpretación acerca del comportamiento de Jack, inmóvil, en el lecho nupcial; a otro nivel, su inmovilidad ante la princesa simboliza sus angustias sexuales. Lo que podría parecer una carencia de sentimientos es, en realidad, el vacío que deja la represión

de los mismos, que debe superarse antes de llegar a la felicidad conyugal que comporta la plena satisfacción sexual.

Juan sin miedo

Hay numerosos cuentos de hadas que tratan de la necesidad de poder experimentar la sensación de miedo. En ellos, el héroe soporta tranquilamente aventuras tan terroríficas que pondrían los pelos de punta a cualquiera, sin que, en ningún instante, se vea dominado por la ansiedad. Sin embargo, no puede encontrar satisfacción alguna en la vida si antes no experimenta lo que es el miedo. En muy pocas historias el héroe reconoce, desde el comienzo, que el no poder sentir temor es un defecto. Este es el caso de la historia de los Hermanos Grimm «Juan sin miedo». Desafiado por su padre a que haga algo por sí mismo, el protagonista responde: «Me gustaría saber qué es eso de estremecerse de terror, es algo que no consigo entender». Dispuesto, pues, a lograr sus objetivos, el muchacho se expone a horripilantes aventuras, pero todo resulta en vano, no experimenta sensación alguna. Finalmente, con lo que podríamos calificar de fuerza sobrehumana y de valentía extrema, si nos refiriéramos a una persona capaz de sentir miedo, el héroe consigue desencantar el castillo de un rey. Como recompensa, éste le ofrece a su hija en matrimonio. «"Me parece muy bien", replicó Juan, "pero sigo sin saber lo que significa temblar de miedo». Esta respuesta implica el reconocimiento de que en tanto no consiga sentir temor, el protagonista no estará preparado para contraer matrimonio. Este hecho se subraya, en la historia, por las palabras del héroe quien, aun sintiéndose sumamente atraído por su esposa, no se cansa de repetir, «si pudiera conocer el miedo». Pero esta vez lo consigue: en el lecho nupcial. Su mujer le demuestra lo que es sentir temor al echarle, una noche, un cubo de agua fría repleto de gobios (pequeños pececillos de río), después de arrancarle la colcha que lo cubría. Al notar que los diminutos peces se retuercen y colean sobre su cuerpo, se despierta de un salto y exclama: «¡Oh, qué susto me has dado, querida esposa! Sí, ahora ya sé lo que es temblar de miedo».

Gracias a su mujer, el héroe de la historia encuentra en su lecho nupcial aquello que había estado ausente durante toda su vida. Para el niño, más que para el adulto, queda bien patente que sólo podemos encontrar las cosas allí donde las

perdimos por primera vez. A nivel inconsciente, el relato nos indica que el audaz protagonista perdió la capacidad de temblar para no tener que enfrentarse a las sensaciones que, una vez en la cama con su esposa, podrían llegar a vencerle: es decir, las emociones sexuales. No obstante, sin esas sensaciones, como él mismo repite a lo largo de la historia, no logra ser una persona completa en todos los aspectos; la idea de casarse no le atrae en absoluto si antes no consigue experimentar el temor.

El héroe de este cuento no podía estremecerse debido a la represión de todas sus sensaciones sexuales, como nos lo demuestra el hecho de que, al recuperar de nuevo sus temores sexuales, el protagonista puede ya alcanzar la felicidad. En esta historia hallamos algunas sutilezas, fáciles de captar a nivel consciente, aunque no por eso dejan de hacer mella en el inconsciente. El título* del cuento sugiere ya que el héroe va en busca del miedo. Pero a lo largo del relato se hace hincapié en el hecho de estremecerse o temblar; el héroe afirma que es algo que escapa a su comprensión. Frecuentemente, la ansiedad sexual se experimenta bajo la forma de una repugnancia; el acto sexual hace estremecer a la persona que se siente ansiosa por experimentarlo, pero no suele causar miedo alguno.

Tanto si el lector de esta historia capta, o no, que las angustias sexuales del héroe dieron pie a su incapacidad para estremecerse de miedo, el incidente que finalmente le hace temblar sugiere la naturaleza irracional de algunas de nuestras ansiedades. Al tratarse de un temor del que tan sólo su mujer puede liberarlo, por la noche y en la cama, podemos adivinar fácilmente cuál es la naturaleza subyacente de dicha angustia.

Para el niño, que se siente más temeroso de noche cuando está en la cama, pero que, en ciertas ocasiones, se da cuenta de lo irracional de sus ansiedades, esta historia resulta sumamente rica, pues le insinúa, a nivel plausible, que, tras una ostentosa carencia de angustias, pueden hallarse ocultos temores infantiles e inmaduros a los que se ha negado el paso a la conciencia.

Sea cual sea el modo en que se interprete, la historia asegura que la felicidad conyugal no se alcanza si antes no se experimentan todas aquellas sensaciones que habían permanecido inaccesibles hasta entonces. Por otra parte, el relato nos indica que es la mujer quien descubre las cualidades humanas de su pareja: pues sentir miedo es humano; en cambio, el no sentirlo no es humano. Por

---

* Recuérdese que la versión inglesa lleva por título, «The Fairy Tale of One Who Went Forth to Learn Fear», cuya traducción literal sería «El cuento de uno que salió a aprender el miedo». *(N. de la t.)*

último, a la manera de los cuentos de hadas, este relato nos revela que, en el postrer eslabón hacia una madurez completa, las represiones han de ser vencidas.

El animal-novio

Son mucho más numerosos y populares los cuentos en los que —sin aludir a la represión que provoca actitudes negativas respecto al sexo— se predica, simplemente, que para alcanzar el verdadero amor es absolutamente necesario que sobrevenga un cambio radical en cuanto a las actitudes que previamente se mantenían respecto al sexo. Como es característico en los cuentos de hadas, lo que ha de suceder se expresa mediante imágenes harto convincentes e impresionantes: una bestia se convierte de improviso en una persona de gran alcurnia. Estas historias, por muy distintas que sean, tienen todas un elemento común: la pareja sexual se presenta, en un primer momento, bajo la forma de un animal. De ahí que, en los trabajos sobre los cuentos de hadas, este ciclo reciba el nombre de «animal-novio» o «animal-esposo». (Las historias, actualmente menos conocidas, en que la futura pareja femenina aparece, al principio, bajo el aspecto de animal, merecen el calificativo de relatos pertenecientes al ciclo «animal-novia».[*]) Hoy en día, el que goza de mayor popularidad es «La bella y la bestia».[†] Este tema se ha

---

[*] El hecho de que en estos cuentos sea unas veces el amor de la muchacha lo que salve al animal-novio, y otras, la devoción del amante, que con su entrega, rompe el hechizo infligido al animal-novia demuestra una vez más que este tema es aplicable a ambos sexos por igual. En las lenguas cuya estructura lo permite, los nombres de los protagonistas son ambiguos, para que el oyente pueda, con toda libertad, atribuirles el sexo que prefiera.

En las historias de Perrault, el nombre de los personajes centrales puede considerarse tanto masculino como femenino. Por ejemplo, el título de «Barbazul» corresponde en francés a «La Barbe Bleue»; en este caso, el nombre de un personaje claramente masculino se cambia de tal manera que adopta el artículo femenino. El título francés de Cenicienta, «Cendrillon», tiene una terminación masculina, puesto que la forma femenina sería algo así como «La Cendrouse». Caperucita Roja se denomina «Le Petit Chaperon Rouge» porque en francés *chaperon* es una prenda de vestir masculina y, por ello, el nombre de la niña lleva el artículo masculino. La Bella Durmiente, «La Belle au bois dormant», toma el artículo femenino pero *dormant* es una forma aplicable a ambos géneros (Soriano, *op. cit.).*

En alemán, la mayoría de protagonistas tienen nombres del género neutro, como el niño mismo *(Das Kind).* Por ejemplo, *Das Schneewittcken* (Blancanieves), *Das Dornröschen* (Bella Durmiente), *Das Rotkäppchen* (Caperucita Roja), *Das Aschenputtel* (Cenicienta).

[†] «La bella y la bestia» se ha hecho popular actualmente bajo la versión de Madame Leprince de Beaumont, traducida por primera vez al inglés en *The Young Misses Magazine* en 1761. Se ha reeditado en Opie y Opie, *op. cit.*

hecho tan conocido que difícilmente encontraríamos otro cuento de hadas cuyo argumento hubiera sufrido tantas variaciones.*

Hay tres elementos típicos de todas las historias incluidas en el ciclo animal-novio. En primer lugar, ignoramos cómo y por qué el novio fue transformado en un animal, a pesar de que muchos cuentos nos proporcionen una información al respecto. Segundo, quien realizó el hechizo fue una bruja, aunque al final no se la castigue por su perversidad. Y, en tercer lugar, es el padre quien obliga a la heroína a unirse con la Bestia, cosa que la muchacha cumple sin rechistar por amor u obediencia hacia su padre; a nivel manifiesto, la madre no desempeña ningún papel importante en la historia.

Empezamos a captar el significado subyacente a lo que parecen, a simple vista, graves deficiencias del relato, si aplicamos percepciones psicológicas profundas a estas tres facetas de dichas historias. Desconocemos por qué se obligó al novio a adoptar la forma de un repugnante animal, así como tampoco sabemos por qué no se castiga al autor de semejante maldad. Este hecho indica que la transformación de una apariencia hermosa y «natural» se llevó a cabo en un pasado remoto, cuando ignorábamos la causa de todo cuanto nos sucedía, aunque tuviera las consecuencias más graves y duraderas. ¿Sería descabellado afirmar que la represión sexual se realizó en una época tan temprana que no podemos ni siquiera recordarlo? Nadie es capaz de evocar el momento de su vida en que el sexo apareció bajo la forma de algo semejante a un animal, de algo temible, de lo que deberíamos huir y escondernos; todo lo referente al sexo se convierte demasiado pronto en tabú. No hace mucho tiempo, los padres de clase media solían inculcar a sus hijos la idea de que hasta que no contrajeran matrimonio no debían intentar averiguar nada referente al sexo. No debemos sorprendernos, a la vista de estos hechos, de que en «La bella y la bestia», el animal, habiendo recobrado su forma humana, diga: «Un hada perversa me condenó a permanecer bajo ese aspecto de animal hasta que una hermosa virgen consintiera en casarse conmigo». Sólo el matrimonio posibilitó el acceso al sexo, mutándolo de algo puramente animal en un vínculo santificado por este sacramento.

No es de extrañar que sea una mujer la que convierta al futuro novio en un animal, puesto que nuestras madres —o niñeras— contribuyeron a nuestra educación más temprana, haciendo del sexo un tabú. Por lo menos, en una de las historias del ciclo animal-novia se nos narra que una madre convierte a su hija en

---

* En Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit,* Steiner, Wiesbaden, 1974, encontramos comentarios sobre la amplia divulgación del tema de los cuentos de animal-novio.

un animal debido a su desobediencia. El cuento de los Hermanos Grimm «El cuervo» comienza con estas palabras: «Érase una vez una reina que tenía a su hija recién nacida en sus brazos. Un día, la niña no se estaba quieta ni un momento y hacía caso omiso de lo que su madre le ordenaba. Finalmente, ésta se impacientó de tal manera que, al ver los cuervos que volaban, abrió la ventana y dijo: "Me gustaría que te convirtieses en un cuervo para que salieras volando y me permitieras tener un poco de tranquilidad". Tan pronto como hubo pronunciado estas palabras, la niña se transformó en un cuervo...». No parece descabellado afirmar que la madre experimentó la impresión inconsciente de que la niña se comportaba como un animal —y de que, por lo tanto, podía convertirse en cuervo— debido a su conducta sexual, instintiva e inaceptable. Si la pequeña simplemente hubiese gritado o llorado, la historia lo hubiera mencionado, o, por lo menos, la madre no la hubiese castigado de modo tan perverso.

Por el contrario, la madre parece estar ausente en las historias pertenecientes al ciclo animal-novio, ya que su presencia se oculta bajo el disfraz de la hechicera que obligó al niño a considerar el sexo como algo semejante a un animal. Puesto que la mayoría de los padres convierten todo lo referente al sexo en un tabú y puesto que se trata de algo tan universal y, hasta cierto punto, inevitable en la educación del niño, la hechicera que convirtió al futuro novio en un animal no recibe castigo alguno al final de la historia.

La devoción y el amor que la heroína siente por el animal-novio es la clave para que éste recobre su forma humana. Sólo se llegará a este final feliz si la muchacha se enamora verdaderamente de él. Para que este amor sea completo, es necesario que ella le transfiera el vínculo infantil que la mantenía ligada a su padre. Y, por último, para que esto sea posible, el padre debe estar de acuerdo, a pesar de que tenga sus dudas, en que esta acción se lleve a cabo. Por ejemplo, el padre de «La bella y la bestia» no quiere aceptar primero la unión de su hija con el animal, cosa imprescindible para que éste viva; sin embargo, acaba por dejarse convencer de que tiene que ser así. La muchacha podrá transferir —y transformar— el amor edípico del padre al amante, sin más problema, siempre que este hecho le ofrezca, mediante la sublimación, la realización tardía del amor infantil que sentía por su padre, con la satisfacción actual que le proporciona el amor maduro de la pareja adecuada para ella.

Bella se une a la Bestia únicamente por amor a su padre, pero, cuando este amor madura, cambia su objeto principal, cosa que, como la historia nos narra, no deja de comportar las consiguientes dificultades. Al final, tanto el padre como el marido recobran la vida gracias al amor que ella les profesa. Si quisiéramos

buscar una prueba más de que esta interpretación del significado de la historia es correcta, podríamos citar el detalle de que Bella pide a su padre que le traiga una rosa y él pone en peligro su vida para que los deseos de su hija se hagan realidad. El hecho de que Bella desee una rosa y su padre haga todo lo posible por satisfacerla es una prueba de que ninguno de los dos había dejado de amar al otro; es un símbolo de que este sentimiento permanecía vivo en ambos. Y es, precisamente, este amor eterno lo que permite ayudar a la Bestia.

Tenemos la impresión de que los cuentos de hadas transmiten importantes mensajes a nuestro inconsciente, dejando aparte nuestro sexo y el del protagonista de la historia. A este respecto, vale la pena señalar de nuevo el hecho de que, en la inmensa mayoría de los cuentos occidentales, la bestia es del sexo masculino y el único medio para romper el hechizo es el amor de una muchacha. El tipo de animal varía según los lugares de procedencia de la historia. Por ejemplo, en un relato en Bantú (Kafir), un cocodrilo recobra su forma humana gracias a una doncella que le lame la cara.[*] En otras narraciones, el animal toma la forma de un cerdo, un león, un oso, un asno, una rana, una serpiente, etc., que se transforman de nuevo en seres humanos mediante el amor de una doncella.[†‡] Se podría suponer que los que relataron estas historias por primera vez estaban convencidos de que la mujer debía superar la idea de que el sexo es algo temible y parecido a un animal para poder llegar a una unión plenamente feliz. También podemos encontrar algunos cuentos occidentales en los que la mujer ha sido hechizada y es, entonces, el amor

---

[*] En lo relativo a la historia del Kafir, véase *Dictionary of Folklore, op. cit,* y G. M. Teal, *Kaffir,* Folk Society, Londres, 1886.

[†] Gran cantidad de relatos pertenecientes al ciclo animal-novio, que tienen su origen en culturas preliterarias, indican que el vivir en estrecho contacto con la naturaleza no permite el cambio de visión del sexo como algo semejante a un animal que sólo el amor puede transformar en una relación humana. Tampoco se altera el hecho de que el hombre suele considerarse, a nivel inconsciente, como el miembro de la pareja más cercano a un animal, debido al papel predominantemente agresivo que desempeña en el sexo. Por último, tampoco se modifica la sospecha preconsciente de que, aunque el rol femenino sea, en el acto sexual, pasivo y receptivo, la mujer tiene también que esforzarse y actuar de modo activo: debe realizar una tarea sumamente difícil, e incluso desagradable —lamer la cara de un cocodrilo— si quiere que el amor enriquezca el vínculo meramente sexual.
En las sociedades preliterarias, las historias de animales-esposos y animales-esposas, no sólo tienen características semejantes a los cuentos de hadas, sino también totémicas. Por ejemplo, entre los lalang, en Java, existe la creencia de que una princesa tomó por marido a un perro y de
que el hijo de ambos es el antepasado de la tribu. En un cuento de hadas de Yoruba, una tortuga se casa con una muchacha, introduciendo así, en la tierra, la práctica de las relaciones sexuales. Hecho que demuestra la estrecha relación que hay entre la idea del animal-novio y la realización
del coito.

[‡] *Die Märchen der Weltliteratur, Malaiische Märchen,* Paul Hambruch, ed., Diederichs, Jena, 1922.

y el valor del héroe masculino lo único que puede ayudarla a recobrar la forma humana. Sin embargo, estas figuras femeninas convertidas en animales no son casi nunca peligrosas ni repugnantes, sino que, por el contrario, suelen ser muy agradables. Hemos citado ya, por ejemplo, el cuento titulado «El cuervo» y podemos hablar también de otra historia de los Hermanos Grimm, «El tamborilero», en la que la protagonista ha tomado la forma de un cisne. Así pues, parece ser que los cuentos indican que el sexo, sin amor ni devoción, es algo semejante a un animal, pero sus características no tienen nada de peligroso y sí, en cambio, de encantador cuando se trata de personajes femeninos; únicamente los aspectos masculinos del sexo merecen el calificativo de brutales, es decir, propios de un animal.

«Blancanieves y Rojaflor»

Mientras que el animal-novio es casi siempre una bestia desagradable y feroz, también se pueden encontrar algunas historias en las que se trata de un animal dócil y manso, a pesar de su naturaleza salvaje. Este es el caso del cuento de los Hermanos Grimm «Blancanieves y Rojaflor» en el que aparece un oso bueno, que no inspira ni temor ni repugnancia. Sin embargo, estas cualidades no están ausentes en dicha historia, pues están representadas por un desagradable enano que ha encantado al príncipe transformándolo en un oso. En este relato, los protagonistas han sido disociados en dos personajes distintos: encontramos por una parte a dos doncellas que rompen el hechizo, Blancanieves y Rojaflor, y, por otra, a un oso bueno y a un despreciable enano. Las dos niñas, animadas por su madre, congenian con el oso y ayudan al enano a salir de una situación difícil a pesar de su poca amabilidad. Lo salvan, por dos veces consecutivas, de un enorme peligro cortándole parte de la barba, y la tercera y última vez, lo rescatan rasgándole la chaqueta. En este relato, las protagonistas deben liberar por tres veces al enano antes de que el oso pueda darle muerte y recuperar, así, su forma humana. Por lo tanto, vemos que, aunque el animal-novio se presente como una figura dócil y bondadosa, la(s) muchacha(s) deben despojarle de su repugnante naturaleza, encarnada por el enano, para convertir en una relación humana lo que antes no era más que un aspecto instintivo y animal. Esta historia postula la existencia de aspectos agradables y desagradables en cuanto a nuestra naturaleza,

y cuando logramos desembarazarnos de estos últimos podemos conquistar la felicidad. Al final de este cuento se establece de nuevo la unidad esencial del protagonista mediante la unión de Blancanieves con el príncipe, y de Rojaflor con el hermano de aquél.

Las historias del ciclo animal-novio nos comunican que la mayoría de las veces es la mujer la que necesita cambiar de actitud respecto al sexo, debe pasar de un rechazo total a una aceptación del mismo, porque, en tanto que el sexo siga apareciéndosele como algo horrible y brutal, el comportamiento masculino seguirá teniendo connotaciones y características animales, es decir, el hechizo perdura. Mientras un miembro de la pareja aborrezca el sexo, el otro no podrá disfrutar de él; mientras uno siga considerándolo como algo semejante a un animal, el otro conservará, en parte, esta misma apariencia, tanto para sí mismo, como para su pareja.

«El rey rana»

Algunos cuentos de hadas subrayan el largo y difícil proceso de desarrollo que posibilita el control sobre lo que parecen nuestras tendencias animales, mientras que otros, por el contrario, se centran en el trauma que supone el descubrimiento de que, lo que antes se experimentaba como algo brutal, se presenta ahora como la fuente de toda felicidad humana. La historia de los Hermanos Grimm «El rey rana» forma parte de este último grupo.[*][†]

Aunque no sea tan antigua como otras historias de este mismo ciclo, la primera versión que se conoce de este cuento data del siglo XIII. En *Complaynt of Scotland,* de 1540, se cita un cuento similar titulado «El pozo del fin del mundo».[‡]

---

[*] El título completo de esta historia es «El rey rana, o Enrique el fiel», pero este último personaje no aparece en la mayor parte de las versiones. Su extrema lealtad es un elemento añadido al final de la historia para poder comparar su fidelidad con la original deslealtad de la princesa. No aporta nada nuevo al significado de la historia y, por esta razón, queda omitido en nuestros comentarios. (Iona y Peter Opie tuvieron sus buenas razones para eliminar a «Enrique el fiel» tanto en el título como en su versión de este cuento.)

[†] Opie y Opie, *op. cit.*

[‡] «The Well of the World's End», en Briggs, *op. cit.*

Una versión de «El rey rana» publicada por los Hermanos Grimm en 1813 comienza hablando de tres hermanas. Las dos mayores son altaneras e insensibles, mientras que la más pequeña es la única que está dispuesta a escuchar las súplicas de la rana. En la versión de Grimm, la más conocida actualmente, la heroína es también la menor de las hermanas, aunque no se especifique cuántas eran exactamente.

«El rey rana» empieza cuando la princesita está jugando con su pelota de oro junto a un pozo. De pronto la pelota se le escapa y cae al agua ante el desespero de la niña. Una rana asoma la cabeza y le pregunta la causa de sus penas, ofreciéndose a devolverle la pelota de oro si la acepta como compañera, es decir, quiere sentarse a su mesa, beber de su vaso, comer de su plato y dormir en su cama con ella. La niña acepta pensando que una rana no puede ser compañera de una persona. A continuación, la rana se echa al agua y le devuelve su pelota. Al pedirle que la lleve a casa con ella, la niña echa a correr, olvidándose inmediatamente del desgraciado animal.

Pero al día siguiente, cuando todos los de la corte estaban comiendo, apareció la rana y pidió que le abrieran la puerta, pero la princesa, al verla, no le permite entrar y da un portazo. El rey, al darse cuenta de su desazón, le pregunta cuál es la causa. La niña le cuenta lo sucedido, por lo que su padre insiste en que debe cumplir su promesa. Así pues, la pequeña abre la puerta a la rana, pero no se decide todavía a colocarla encima de la mesa. El rey le insta, de nuevo, a cumplir lo prometido. Más tarde, cuando la rana intenta acostarse en su cama, la princesa trata de eludir, otra vez, su responsabilidad, pero el rey, furioso, le advierte de que no debe despreciar a quien antes la ha ayudado. Una vez que la rana yace junto a la niña, ésta siente tal repugnancia que la estrella contra la pared, y, en ese preciso instante, el animal se convierte en un apuesto príncipe. En la mayoría de las versiones, este acontecimiento sucede después de que la rana ha pasado tres noches junto a la princesa. Una de las primeras recopilaciones es aún más explícita en este sentido: la princesa debe besar a la rana mientras está acostada a su lado, tras lo cual deben transcurrir tres semanas de vida en común, antes de que el animal se transforme en un hermoso príncipe.[*]

En esta historia, se acelera enormemente el proceso de maduración, ya que, al principio, la protagonista no es más que una niña que juega despreocupadamente con su pelota. (Se dice que ni siquiera el sol, que ha visto tantas cosas hermosas, había contemplado nunca belleza semejante.) La historia se

[*] En cuanto a la versión original de «El príncipe rana» que los Hermanos Grimm no llegaron a publicar, véase Joseph Lefftz, *Märchen der Brüder Grimm: Urfassung,* C. Winter, Heidelberg, 1927.

desarrolla a partir del episodio con la pelota, que es un doble símbolo de perfección: por su forma esférica y por estar hecha de oro, el material más preciado. La pelota significa un psiquismo narcisista todavía no desarrollado: contiene todas las potencialidades, pero limitadas, por el momento, al inconsciente. Cuando la pelota cae al fondo del pozo, profundo y oscuro, se pierde la inocencia y se abre la caja de Pandora. La princesa se desespera inútilmente ante la doble pérdida: la de su inocencia infantil y la de su pelota. Tan sólo la rana puede devolverle la perfección —la pelota— extrayéndola de las tinieblas, donde se había extraviado el símbolo de su psiquismo. La vida se convierte, de pronto, en algo horrible y complicado, a medida que va mostrando sus partes más ocultas y misteriosas.

Dominada todavía por el principio del placer, la niña, para obtener lo que desea, promete, en falso y sin pensar en las consecuencias, cosas que no tiene la intención de cumplir. Pero la realidad acaba por imponerse. Intenta evitarla, en vano, dando con la puerta en las narices de la rana. Pero en ese preciso instante entra en juego el super-yo, encarnado por el rey: cuanto más insiste la princesa en rechazar las peticiones de la rana, tanto más violentamente insiste el rey en que cumpla sus promesas hasta el fin. Algo que había empezado siendo un juego termina convirtiéndose en un grave problema: la princesa va creciendo a medida que se ve forzada a aceptar los compromisos que ha contraído.

Se describe paso a paso el progreso de la intimidad con otra persona: al principio, la niña está sola mientras juega a pelota. La rana empieza a hablarle cuando le pregunta por la causa de su desesperación; e incluso juega con ella al devolverle la pelota. Más tarde acude a palacio, se sienta a su lado, come con ella, hasta que, finalmente, convive también en su cama. A medida que la rana se va aproximando físicamente a la niña, ésta experimenta cada vez más repugnancia y ansiedad, temiendo, sobre todo, el contacto físico con el animal. El hecho de vernos abocados al sexo no está exento de una cierta repugnancia y ansiedad, e incluso comporta un sentimiento de ira. La ansiedad se convierte en ira y odio en el momento en que la princesa estampa a la rana contra la pared. Afirmándose, de este modo, a sí misma y al arriesgarse actuando así —como algo opuesto a los intentos previos de esquivar sus obligaciones y obedeciendo, después, a su padre sin rechistar—, la princesa supera su ansiedad y el odio se transforma en amor.

En cierto modo, la historia afirma que, para que una persona pueda amar de verdad, primero ha de ser capaz de sentir; es mejor tener sentimientos negativos que no experimentar sentimiento alguno. Al inicio de la historia, la princesa está totalmente centrada en sí misma; todo su interés gira en torno a la

pelota. No se arrepiente en absoluto cuando planea volverse atrás en el cumplimiento de su promesa, sin caer en la cuenta de lo que esto puede significar para la rana. A medida que ésta se acerca a la niña, física y psíquicamente, los sentimientos que ella experimenta son cada vez más intensos, gracias a lo cual va convirtiéndose en una persona íntegra. Durante un largo período de desarrollo, la princesa acata la voluntad de su padre, pero sus sentimientos siguen aumentando, hasta que, finalmente, afirma su independencia actuando en contra de las órdenes del rey. Cuando la niña se encuentra a sí misma, también la rana recupera su propia identidad: se convierte en un príncipe.

A otro nivel, la historia pone de manifiesto que no podemos esperar que nuestros primeros contactos eróticos sean placenteros, pues están plagados de dificultades y de ansiedad. Pero si, a pesar de la repugnancia momentánea, permitimos que el otro se acerque cada vez más íntimamente a nuestra persona, llegará un momento en que experimentaremos el agradable y repentino descubrimiento de que el contacto total muestra el atractivo inherente a la sexualidad. En otra versión de este mismo cuento, «tras pasar una noche acostados en la misma cama, la princesa descubre, al despertar, que a su lado yace un apuesto galán».[*] Así pues, en este relato, la noche transcurrida (y podemos adivinar fácilmente lo que sucedió en ese lapso de tiempo) contribuye al cambio radical de opinión respecto al cónyuge. Las distintas versiones, en las que el tiempo entre un suceso y otro oscila desde una noche hasta tres semanas, preconizan la necesidad de tener paciencia: ha de pasar un determinado período de tiempo para que la intimidad pueda convertirse en amor.

El padre, como en muchas otras historias del ciclo animal-novio, es el que une a su hija y al futuro marido en «El rey rana». Únicamente gracias a su insistencia se lleva a cabo este feliz enlace. La orientación paterna, que contribuye a la formación del super-yo —hay que cumplir las propias promesas por muy descabelladas que sean—, desarrolla una conciencia responsable. Se requiere una conciencia semejante para lograr una feliz unión personal y sexual, que, sin una conciencia madura, carecería de seriedad y estabilidad.

Pero ¿qué papel desempeña la rana? También ella debe madurar antes de que se lleve a cabo la unión con la princesa. Su desgracia es una prueba de que la relación de amor y dependencia respecto a la figura materna es una condición previa para poder convertirse en un ser humano total. Como todo niño, la rana desea una existencia completamente simbiótica. ¿Qué niño no ha deseado alguna

---

[*] Briggs, *op. cit.*

vez sentarse en el regazo de la madre, comer de su plato, beber de su vaso, encaramarse a su cama y dormir con ella? No obstante, al cabo de un tiempo, ha de negársele al niño esta simbiosis con la madre porque impediría su desarrollo normal e individual. Por mucho que el pequeño desee permanecer en la cama junto a su madre, ésta debe «echarlo» sin contemplaciones, lo cual constituye una experiencia dolorosa pero necesaria si quiere alcanzar la independencia. Únicamente cuando el progenitor impide que esta unión simbólica continúe, el niño empieza a ser él mismo; al igual que la rana «expulsada» de la cama se libera de la esclavitud que la somete a una existencia inmadura.

El pequeño es consciente de que lo mismo que la rana, tenía y tiene que trascender a un nivel superior de existencia. Este proceso es completamente normal, ya que la vida del niño comienza a un nivel inferior, motivo por el cual no hay ninguna necesidad de explicar por qué el héroe aparece bajo la forma de un animal inferior al principio de las historias del ciclo animal-novio. El niño sabe que su situación no se debe a ningún hechizo ni fuerza maléfica que haya actuado sobre su persona, sino que está determinada por el orden natural de las cosas. La rana comienza por vivir en el agua, al igual que el niño nace en un medio acuoso. Desde un punto de vista cronológico, los cuentos de hadas se anticipan a nuestros conocimientos de embriología, gracias a la cual sabemos que el feto humano pasa por distintos estadios de desarrollo antes del nacimiento, al igual que la rana sufre, en su desarrollo, una metamorfosis.

Pero ¿por qué de entre todos los animales es precisamente la rana (o el sapo, en «Las tres plumas») la que simboliza las relaciones sexuales? Por ejemplo, en «La bella durmiente» es una rana la que anuncia el nacimiento de la niña. Comparada con los leones u otras bestias feroces, la rana (o el sapo) no inspira temor; es un animal completamente inofensivo. Si se la experimenta de modo negativo, el único sentimiento válido es la repugnancia, como en «El rey rana». Ninguna otra historia ilustra mejor el modo de transmitir al niño el mensaje de que no tiene por qué temer los aspectos repugnantes (para él) del sexo. La historia de la rana —su comportamiento, lo que le sucede a la princesa en relación con el animal, y lo que acontece finalmente entre ambas— confirma la natural repugnancia que se experimenta cuando uno no está listo para enfrentarse al sexo, y prepara al niño para que lo desee en el momento oportuno.

Aunque, según las teorías psicoanalíticas, nuestros impulsos sexuales ejercen una influencia en nuestras acciones y comportamiento desde el inicio de nuestra vida, existe una gran diferencia entre el modo en como se manifiestan estos impulsos en el niño y en el adulto. Al utilizar a la rana como símbolo

sexual, esto es, a un animal que, en su primer período de vida, se presenta bajo una forma —renacuajo— completamente distinta de la que adoptará en su madurez, la historia habla al inconsciente del niño y le ayuda a aceptar la forma de sexualidad adecuada a su edad, transmitiéndole, al mismo tiempo, la idea de que, a medida que vaya creciendo, su sexualidad se desarrollará, también, y experimentará una metamorfosis que desembocará en una forma satisfactoria y definitiva.

A nivel inconsciente, existen otras asociaciones más directas entre el sexo y la rana. Preconscientemente, el niño conecta las sensaciones de viscosidad y humedad que la rana (o el sapo) evoca en él con las mismas que atribuye a los órganos sexuales. La capacidad que tiene la rana para hincharse cuando está excitada provoca asociaciones inconscientes con la erectibilidad del pene.[*][†] Por muy repulsiva que resulte la rana, tal como se la describe en «El rey rana», la historia nos indica que incluso un animal tan repugnantemente viscoso puede convertirse en un ser hermoso, mientras todo suceda del modo preciso y en el momento adecuado.

El niño tiene una afinidad natural con los animales y, a menudo, se siente más próximo a éstos que a los adultos, deseando compartir lo que le parece ser una vida fácil de total libertad y placeres instintivos. Sin embargo, debido a esta afinidad, el niño se angustia al pensar que sus cualidades no son tan humanas como deberían ser. Este tipo de cuentos contrarrestan este temor, haciendo de la existencia del animal una crisálida de la que surgirá una persona mucho más atractiva.

El considerar los aspectos de nuestra sexualidad como algo parecido a un animal tiene consecuencias sumamente graves, hasta el extremo de que mucha gente no logra liberar nunca sus experiencias sexuales —o las de los otros— de estas connotaciones. Así pues, es necesario aclarar a los niños que aunque el sexo puede aparecer, en un principio, como algo repugnante, si encontramos el camino correcto para aproximarnos a él, la belleza surgirá tras esta apariencia repulsiva. En este sentido, el cuento de hadas, aun sin mencionar ni aludir siquiera a las experiencias sexuales como tales, alcanza mayor profundidad psicológica que gran parte de la educación sexual consciente. La educación sexual moderna intenta

---

[*] Anne Sexton, con la libertad y la sensibilidad propias del inconsciente del artista, escribe en su poema «El príncipe rana» —que es una repetición del cuento de los Hermanos Grimm—: «Al contacto con la rana / emergen los no-me-toques / semejantes a descargas eléctricas» y «la rana representa los genitales de mi padre».

[†] Sexton, *op. cit.*

demostrar que el sexo es algo corriente, que engendra placer y que, incluso, es hermoso e imprescindible para la supervivencia del hombre. No obstante, fracasa, porque no es lo suficientemente convincente para el niño, ya que no se basa en el supuesto de que el pequeño experimenta el sexo como algo desagradable ni tiene en cuenta que este punto de vista desempeña una importante función protectora para él. El cuento de hadas, al compartir con el niño la idea de que la rana (o cualquier otro animal) es algo repugnante, obtiene la confianza del pequeño, creando, así, el firme convencimiento de que, tal como la historia le asegura, esta repulsiva rana, a su debido tiempo, se mostrará como un compañero encantador. Este mensaje se transmite sin mencionar, de modo plausible, nada referente al sexo.

«Eros y Psique»

En la versión más famosa de «El rey rana», la transformación que el amor hace posible se lleva a cabo en un momento de violenta autoafirmación, provocada por la repulsión que despiertan los sentimientos más profundos. Una vez puestos de manifiesto, estos sentimientos se transforman repentinamente en lo contrario de lo que eran. En otras versiones de la historia han de transcurrir tres noches o tres semanas para que el amor pueda realizar esta maravilla. En numerosos cuentos del ciclo animal-novio la consecución del amor verdadero requiere años de interminables esfuerzos. Contrariamente a los resultados inmediatos que se alcanzan en «El rey rana», estas versiones advierten de que intentar acelerar las cosas, tanto en el sexo como en el amor —es decir, intentar descubrir apresuradamente y a escondidas qué representa el amor para una persona—, puede tener consecuencias desastrosas.

La tradición occidental de las historias del ciclo animal-novio comienza con el relato de Apuleyo, «Eros y Psique», que data del siglo II d.C. y que procede de fuentes aún más lejanas.* Esta historia forma parte de una obra mucho

---

* En lo relativo a «Eros y Psique», véase Erich Neumann, *Amor and Psyche, op. cit.* En cuanto a otras versiones del cuento, véase Ernst Tegethoff, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche,* Schroeder, Bonn, 1922.
Una exhaustiva enumeración de los cuentos de hadas que se basan en este tema, la encontramos en la discusión sobre la historia de los Hermanos Grimm «The Singing, Hopping Lark», en Bolte y Polivka, *op. cit.*

más extensa, las *Metamorfosis,* que, como su título indica, trata de las causas de tales transformaciones. Aunque Eros sea un dios en el relato «Eros y Psique», esta historia tiene importantes aspectos que son comunes también a los cuentos del ciclo animal-novio. Eros sigue permaneciendo invisible para Psique. Dejándose llevar por sus dos hermanas perversas, Psique llega a la convicción de que su amante —y el sexo— es repulsivo, «una serpiente enorme formada por mil segmentos». Eros es una divinidad, y Psique se convierte, a su vez, en una diosa. Afrodita, cegada por los celos que siente hacia Psique, es la culpable de todo lo que sucede. Actualmente, «Eros y Psique» es más conocido como mito que como cuento de hadas. Sin embargo, es necesario comentarlo aquí porque ha ejercido una enorme influencia en gran cantidad de cuentos occidentales del ciclo animal-novio.

En esta historia aparece un rey que tiene tres hijas. Psique, la menor de ellas, es tan hermosa que provoca los celos de Afrodita. Ésta ordena a su hijo, Eros, que castigue a Psique haciendo que se enamore del hombre más abominable del mundo. Los padres de Psique, preocupados porque ésta no había encontrado esposo, consultan el oráculo de Apolo. El oráculo predice que Psique deberá ser conducida a lo alto de un acantilado para convertirse en la presa de un monstruo en forma de serpiente. Puesto que esta predicción equivale a la muerte, Psique es transportada al lugar preciso en una procesión funeraria, preparándola para el sacrificio. Pero una suave brisa empujó a Psique al fondo del acantilado, depositándola cuidadosamente en un palacio vacío donde sus deseos habían de ser cumplidos. En ese lugar, Eros, alzándose contra las órdenes de su madre, oculta a Psique tras convertirla en su amante. En la oscuridad de la noche, hábilmente disfrazado, Eros se reúne con ella.

A pesar de todas las comodidades de que goza, Psique se siente sola durante el día; conmovido por sus súplicas, Eros consiente que las celosas hermanas de Psique vayan a visitarla. Fuera de sí por la envidia, la convencen de que está viviendo con una «enorme serpiente formada por mil segmentos» de la que espera un hijo, tal como predijo el oráculo. Finalmente, las hermanas logran persuadirla para que corte la cabeza del monstruo. Convencida por sus palabras y actuando en contra de las advertencias de Eros —que le había prohibido ver su rostro—, Psique planea matarlo mientras duerme. Al acercarse a Eros e iluminar su cara con una lámpara de aceite, Psique descubre que se trata de un apuesto joven. En su desazón, deja caer involuntariamente una gota de aceite sobre el cuerpo de Eros, que se despierta y la abandona. Desesperada, Psique intenta quitarse la vida pero es rescatada en el último momento. Atormentada por el odio y los celos de

Afrodita, Psique tiene que pasar por una serie de terribles experiencias, entre ellas el descenso a los infiernos. (Las hermanas perversas intentan sustituir a Psique en el amor de Eros y, con la esperanza de que el viento las transporte al palacio oculto, se arrojan por el acantilado y perecen en el intento.) Eros, restablecido ya de la herida que Psique le causó y conmovido por el arrepentimiento de ésta, convence a Zeus de que le conceda, también a ella, la inmortalidad. Se casan en el Olimpo y tienen un hijo llamado Placer.

Las flechas de Eros provocan deseos sexuales incontrolables. En el relato de Apuleyo se utiliza su nombre latino, Cupido, que representa exactamente lo mismo en lo que a los deseos sexuales se refiere. Psique es el término griego que designa el alma. En «Eros y Psique», el neoplatónico Apuleyo convirtió lo que probablemente no era más que un antiguo cuento griego de una hermosa muchacha, desposada con una monstruosa serpiente, en una alegoría que, según Robert Graves, simboliza el progreso del alma racional hacia un amor intelectual.* Esta interpretación no deja de ser cierta, aunque no haga plena justicia a la enorme riqueza de la historia.

Para empezar, la predicción de que Psique será arrebatada por una horrible serpiente expresa, de modo patente, las angustias sexuales de la doncella inexperta. La procesión funeraria que transporta a Psique a su destino representa el final de la virginidad, pérdida que no siempre se acepta tan fácilmente. La rapidez con que Psique se deja convencer para matar a Eros, con el que comparte su lecho, indica los intensos sentimientos negativos que alberga una muchacha contra aquel que la ha privado de su virginidad. El ser que ha aniquilado a la inocente doncella que había en su interior, merece, en cierto modo, ser despojado de su virilidad —como ella lo fue de su virginidad—, cosa que está simbolizada por el plan que traza Psique para cortar la cabeza de Eros.

La vida placentera, pero monótona, de que goza Psique en el palacio, en el que fue depositada por el viento y donde todos sus deseos se ven satisfechos, sugiere un tipo de vida esencialmente narcisista que da a entender que, a pesar de su nombre, la conciencia no forma parte todavía de su existencia. El placer sexual ingenuo es muy diferente del amor maduro basado en el conocimiento, la experiencia y el sufrimiento. Según la historia, la sabiduría no se obtiene mediante una vida de placeres fáciles. Psique intenta alcanzar el conocimiento cuando, actuando en contra de las advertencias de Eros, ilumina el rostro de su amante.

---

* Robert Graves, *Apuleius Madaurensis: The Transformations of Lucius,* Farrar, Straus & Young, Nueva York, 1951.

Pero la historia nos previene de que el intentar llegar a la conciencia, antes de estar lo suficientemente maduro para ello, comporta graves y duraderas consecuencias; la conciencia no puede obtenerse de una sola vez. Al ir en busca de una conciencia madura, uno pone a prueba su propia vida, al igual que Psique cuando intenta suicidarse a causa de su desesperación. Las increíbles dificultades por las que tiene que pasar la muchacha simbolizan los problemas con los que se enfrenta el hombre cuando las cualidades superiores de la mente (Psique) tienen que unirse a la sexualidad (Eros). No es el hombre físico, sino el espiritual, el que debe volver a nacer listo ya para la conjunción de la sexualidad con la sabiduría. Este hecho está representado por la entrada de Psique en los infiernos y su retorno del mundo de las tinieblas; la unión de los dos aspectos del hombre lleva consigo una nueva existencia.

Es necesario mencionar en este apartado otro de los detalles significativos de esta historia: Afrodita no se limita a ordenar a su hijo que lleve a cabo la malvada acción, sino que, además, lo seduce sexualmente para que lo haga. Los celos de la diosa llegan a su punto máximo cuando se entera de que Eros, no sólo ha actuado en contra de sus designios, sino que —aún peor— se ha enamorado de Psique. Así pues, según la historia, los dioses no están libres de problemas edípicos; se trata en este caso del amor edípico y de los celos posesivos de una madre respecto a su hijo. No obstante, también Eros debe madurar para poder unirse a Psique. Antes de entrar en contacto con ella, era el más despreocupado e irresponsable de los dioses menores, y no empieza a luchar por su independencia hasta que se rebela contra los mandatos de Afrodita. Finalmente, no alcanza un estado superior de conciencia hasta que Psique le hiere y le conmueve con sus súplicas.

«Eros y Psique» es un mito y no un cuento, aunque contenga algunos rasgos típicos de esta clase de relatos. En primer lugar, uno de los protagonistas es un dios y el otro alcanza la inmortalidad, cosa que no sucede con ningún personaje de cuento de hadas. A medida que se va desarrollando la historia, los dioses se inmiscuyen en todo lo que ocurre; por ejemplo, cuando evitan el suicidio de Psique, cuando la obligan a pasar por terribles experiencias o cuando le proporcionan la ayuda necesaria para sobrevivir. Al contrario de los personajes equivalentes en las historias del ciclo animal-novio o animal-novia, Eros es siempre él mismo; únicamente Psique, confundida por la predicción del oráculo y engañada por sus hermanas —o por su angustia sexual—, imagina que es una bestia horrible.

Sin embargo, este mito ha ejercido una influencia considerable en las historias del ciclo animal-novio procedentes del mundo occidental. Encontramos en

este relato, por primera vez, el tema de dos hermanas mayores, perversas, que sienten celos de la menor de ellas, indiscutiblemente más hermosa y virtuosa. Las hermanas intentan destruir a Psique, la cual, a pesar de las enormes dificultades que debe vencer, consigue la victoria final. Por otra parte, el cariz trágico que toma la historia se debe a que la novia, haciendo caso omiso de las advertencias de su marido (le había prohibido mirarle y acercar luz alguna a su rostro), desobedece sus órdenes, tras lo que se ve obligada a vagar por el mundo hasta volver a reunirse con él.

Aparte de todo lo que hasta ahora se ha dicho, encontramos, también por primera vez, en esta narración un rasgo muy significativo del ciclo animal-novio: el novio está ausente durante el día y se presenta únicamente en medio de la mayor oscuridad; se cree que a plena luz es un horrible animal, para convertirse en ser humano cuando yace en la cama; en resumen, su existencia durante el día y durante la noche están totalmente separadas entre si. Examinando lo que sucede en la historia no resulta difícil adivinar que desea mantener su vida sexual al margen de todas sus actividades. La mujer, a pesar de las facilidades y placeres de que disfruta, considera que su vida está totalmente vacía: no quiere aceptar la completa separación entre los aspectos puramente sexuales de la vida y el resto de elementos de que ésta se compone. Por esta razón, intenta por todos los medios que se produzca la unión que desea. Sin embargo, desconoce los terribles esfuerzos que se requieren para conseguirlo. Por último, Psique no ceja en sus intentos por unir los aspectos del sexo y del amor con el resto de elementos vitales y termina por triunfar plenamente.

Si no se tratara de un relato muy antiguo, se podría pensar que uno de los mensajes inherentes a los cuentos de hadas pertenecientes a este ciclo tiene una gran actualidad: aun teniendo en cuenta las terribles consecuencias que pueden derivarse de sus intentos de conocerlo todo, la mujer no se conforma con su ignorancia acerca de la vida y el sexo. Por muy placentera que resulte una vida llena de ingenuidad, se trata siempre de una existencia muy vacía que no debe aceptarse. A pesar de las dificultades que comporta la nueva existencia llena de conciencia y cualidades humanas que la mujer tiene que alcanzar, la historia deja bien claro que este es el camino que se debe seguir. Si no fuera así, no tendríamos historia alguna: no valdría la pena contar cuentos ni habría ninguna historia válida para la vida de la mujer.

Una vez ha conseguido superar su visión del sexo como algo horrible y brutal, la mujer no se siente satisfecha con ser considerada un mero objeto sexual ni con la idea de que se la relegue a una vida de ocio e ignorancia. Para que una

pareja alcance la felicidad, debe compartir todos los aspectos de la vida, estando ambos al mismo nivel. Según se desprende de las historias, es difícil lograr este objetivo para los dos miembros al mismo tiempo, pero no puede evitarse si quieren conseguir la felicidad el uno junto al otro. Este es el mensaje implícito de muchos cuentos del ciclo animal-novio, aunque en unos resulta más evidente que en otros, como es el caso de «La bella y la bestia».

«El cerdo encantado»

«El cerdo encantado» es un cuento de hadas rumano no demasiado conocido en nuestros días.* Trata de un rey que tenía tres hijas. Cuando llegó el momento de partir hacia la guerra, les recomendó que se portaran bien y que cuidaran del palacio, advirtiéndoles de que no entraran en una de las habitaciones, pues, de lo contrario, una terrible desgracia se cerniría sobre ellas. Durante su ausencia, los días transcurren apaciblemente hasta que la mayor de las hijas intenta convencer a las otras dos para entrar en la habitación prohibida. La menor se opone tenazmente, pero la mediana consiente en acompañar a su hermana, que abre la puerta y se encuentra ante una enorme mesa, en la que se halla un libro abierto. En primer lugar, la mayor lee lo que está escrito: se casará con un príncipe del este. Después, la otra hermana vuelve la página y descubre que se casará con un príncipe del oeste. La menor no quiere desobedecer las órdenes, pero las otras la obligan a conocer su destino: se casará con un cerdo del norte. Al regreso del rey, las dos hijas mayores no tardan en casarse tal como estaba escrito. Tiempo después, llega un enorme cerdo procedente del norte y pide en matrimonio a la hija menor. El rey no tiene más remedio que conceder al cerdo lo que desea y advierte a la muchacha de que acate sus órdenes sin protestar, cosa que ésta acepta. Después de la boda, en el viaje de vuelta a casa, el cerdo cae en una ciénaga, quedando cubierto de barro. En aquel momento le pide a su esposa que le dé un beso; ésta, recordando las palabras de su padre, satisface el deseo del animal tras haberle limpiado el hocico con un pañuelo. De noche, la muchacha se

* «El cerdo encantado», en Andrew Lang, *The Red Fairy Book,* Longmans, Green, Londres, 1890, y «El cerdo encantado», en Mite Kremnitz, *Rumanische Märchen,* Leipzig, 1882.

da cuenta de que el cerdo, cuando está en la cama, se convierte en un hombre, pero, por la mañana, recobra su apariencia de animal.

La esposa le pregunta a una bruja que pasa por delante de su casa cómo puede evitar que su marido se vuelva a convertir en un cerdo; la hechicera le aconseja que le ate un hilo alrededor de una pierna por la noche y así conseguirá evitar que se transforme de nuevo en un animal. La muchacha realiza esta indicación, pero su marido se despierta y le dice que, al haber intentado acelerar las cosas, debe abandonarla y no se volverán a reunir «hasta que hayas gastado tres pares de zapatos de hierro y redondeado la punta de una vara de acero mientras vas en mi busca». Dicho esto, desaparece y comienzan las interminables andanzas de la muchacha, que la llevan hasta la luna, el sol y el viento. En cada uno de estos lugares, se le ofrece un pollo para comer y se le advierte de que guarde los huesos; se le indica también cuál ha de ser la próxima etapa de su viaje. Por fin, cuando ya ha gastado los tres pares de zapatos de hierro y su vara de acero ya casi no tiene punta, llega a un lugar muy alto, donde se le dice que habita su marido. Sin embargo, la muchacha no puede llegar hasta allí, por lo que se le ocurre la idea de que los huesos de pollo, que hasta entonces ha ido conservando, pueden ayudarla. Coloca un hueso junto a otro y éstos se van uniendo entre sí hasta formar una escalera por la que trepa hasta el lugar señalado. Pero, en el último momento, se da cuenta de que falta un hueso para construir el último eslabón y, tomando el cuchillo, se corta el dedo meñique, que le permite llegar al final y reunirse con su marido. Durante este tiempo, el hechizo del que su marido era presa ha dejado de existir. El cuento termina cuando heredan el reino del padre y «gobernaron como sólo los reyes que han pasado por grandes penalidades saben hacerlo».

El hecho de intentar despojar al marido de su naturaleza animal, atándole a su existencia humana con una cuerda es un detalle insólito. Es mucho más frecuente el tema de la mujer a la que se prohíbe iluminar o ver el secreto del hombre. En «Eros y Psique», es una lámpara de aceite la que alumbra lo prohibido. En el cuento noruego «Al este del sol y al oeste de la luna» es la luz de una vela la que muestra a la esposa que su marido no es un oso blanco, apariencia que asume durante el día, sino un hermoso príncipe que ahora debe abandonarla.* El título indica lo lejos que llegó la esposa en su búsqueda antes de poderse reunir con su marido. En estas historias, es evidente que el esposo hubiera recuperado su forma humana en un futuro inmediato —el oso de «Al este del sol y al oeste de la luna»

---

* «Al este del sol y al oeste de la luna», en Andrew Lang, *The Blue Fairy Book, op. cit.*

tarda un año, mientras que el cerdo encantado necesita sólo tres días— si la esposa hubiera sabido contener su curiosidad.

Nos damos cuenta de que la mujer desea averiguar algo, referente a la naturaleza animal del marido, porque el error fatal que comete en gran parte de las historias consiste en arrojar luz sobre el marido mientras duerme. Este hecho no se menciona directamente, pero hay siempre algún personaje que induce a la mujer a actuar en contra de las advertencias del marido. En «Eros y Psique» el oráculo y las hermanas de la protagonista le aseguran que Eros es un terrible dragón; en «Al este del sol y al oeste de la luna», es la madre quien dice a la muchacha que es probable que el oso sea un duende, con lo que le indica implícitamente que debería intentar descubrir algo sobre su existencia. La bruja que propone la idea de sujetar una cuerda alrededor de la pierna del marido en «El cerdo encantado» es asimismo una mujer vieja. Así pues, los cuentos de hadas insinúan que son las mujeres maduras las que inculcan a las jóvenes la idea de que los hombres son semejantes a las bestias; y que las angustias sexuales no son el resultado de las propias experiencias sino de las de otros que se las han transmitido. Las historias postulan también que, si las muchachas atienden y creen estas indicaciones, su felicidad conyugal puede peligrar. El hechizo del animal-esposo suele ser obra de una mujer vieja: Afrodita, que quería vengarse de Psique, ofreciéndola a una abominable bestia; una madrastra que hechiza al oso blanco, y una bruja que convirtió a un hombre en cerdo. Este acontecimiento es una repetición del tema central: es una mujer madura la que hace que los hombres tengan la apariencia de animales a los ojos de las muchachas.

Si el «animal-esposo» es un símbolo de las angustias sexuales de la muchacha, dejando aparte si ella misma las provocó o si son consecuencia de influencias externas, sería lógico esperar que este animal-esposo fuera una persona normal durante el día, pero no durante la noche. ¿Qué pretenden mostrar las historias cuando afirman que el protagonista se presenta bajo la forma de un animal a plena luz del día, mientras que por la noche, en la cama, aparece como una criatura adorable?

Estoy convencido de que estos cuentos dan a conocer profundas percepciones psicológicas. Gran parte de las mujeres que, consciente o inconscientemente, experimentan el sexo como algo «semejante a un animal» y están resentidas con el hombre que las privó de su virginidad se manifiestan de modo muy distinto cuando disfrutan durante la noche con el hombre que aman. Pero una vez éste se separa de ellas, las angustias y resentimientos vuelven a aparecer a la luz del día, junto con los celos experimentados frente al sexo opuesto.

Lo que es agradable durante la noche se ve de manera diferente durante el día, sobre todo cuando reaparece el mundo de actitudes críticas respecto al placer sexual (advertencia de la madre de que el marido puede ser un duende). Asimismo existen gran número de hombres que se sienten de un modo determinado durante sus experiencias sexuales y de otro muy distinto cuando los resentimientos y las angustias arcaicas no están sometidos al placer momentáneo.

Las historias del ciclo animal-esposo aseguran al niño que el temor que siente frente al sexo, visto como algo peligroso y brutal, no es, en absoluto, algo que sólo él experimenta, sino que muchas otras personas comparten esta sensación. El niño irá descubriendo, a pesar de sus angustias, que su pareja sexual no es una criatura horrible sino una persona encantadora, a medida que los personajes de la historia van desvelando su secreto. A nivel preconsciente, este tipo de cuentos transmite al pequeño que gran parte de su ansiedad le ha sido inculcada por lo que otros le han dicho, y que las cosas pueden ser muy distintas cuando uno las experimenta directamente, en lugar de observarlas desde el exterior.

A otro nivel, los cuentos parecen indicar que el hecho de arrojar luz sobre este tema no resuelve el problema, aunque demuestre que la ansiedad que uno experimentaba no tenía fundamento alguno. Es un largo proceso —y el intentar acelerarlo no hace más que posponerlo— que exige un considerable esfuerzo. Para superar las angustias sexuales, es necesario llegar a ser una persona total, lo cual no puede conseguirse más que a través de grandes sufrimientos.

Otra de las conclusiones que se desprende de estas historias, quizá menos importante hoy en día que en otros tiempos, es que el hombre debía conquistar a la mujer, al igual que el cerdo viene de lejos para conseguir a la princesa, y el enorme oso blanco tiene que hacer todo tipo de promesas para obtener a su esposa. Sin embargo, de acuerdo con el relato, esto no es suficiente para que el matrimonio sea plenamente feliz. La mujer tiene que esforzarse tanto como el hombre y tiene que ir en su búsqueda al igual que él.

Es posible que el oyente no capte los otros matices psicológicos de estas historias, pero, a nivel inconsciente, pueden hacer mella en él, sensibilizándolo a las dificultades que pueden entrañar las relaciones con otras personas, cuando no se entienden correctamente. Por ejemplo, cuando el cerdo se revuelca deliberadamente en el barro y pide que su esposa le bese, se comporta como la persona que teme no ser lo suficientemente aceptable y se pone a prueba presentándose peor de lo que es en realidad, porque sólo así, siendo aceptado bajo esta desagradable apariencia, se siente seguro. Es decir, en estas historias del ciclo

animal-esposo, se yuxtaponen las ansiedades del hombre, que teme que su esposa no acepte su tosquedad, con las angustias de ésta acerca de la naturaleza brutal del sexo.

Muy distinto es el detalle que permite a la esposa del cerdo encantado reunirse con su marido. Para superar la última etapa, la muchacha se ve en el trance de tener que cortarse el dedo meñique. La «llave» de su felicidad se basa en su sacrificio personal y definitivo. Evidentemente, se trata de un sacrificio simbólico —la historia no menciona en absoluto que su mano quede mutilada ni que de su herida salga sangre— que sugiere que en un matrimonio feliz es más importante la relación entre ambos cónyuges que la completa integridad del cuerpo.*

Sin embargo, el significado de la habitación secreta, en la que no hay que penetrar si se quiere evitar cualquier desgracia, queda todavía por comentar. Es mejor analizarlo en función de las mayores calamidades que entraña esta transgresión en otras historias cuyo tema gira en torno a esta prohibición.

«Barbazul»

Barbazul es el más monstruoso y salvaje de todos los maridos de los cuentos de hadas. En realidad, esta historia no es un verdadero cuento de hadas, pues con la única excepción de la huella indeleble de sangre en la llave, que demuestra que la esposa de Barbazul ha entrado en la habitación secreta, no sucede nada extraordinario ni mágico a lo largo del relato. Y lo que es más, tampoco observamos ningún proceso de desarrollo en los personajes; aunque al final el malo sea castigado, esto no aporta ningún consuelo ni alivio. «Barbazul» es

* Aquí volvemos a encontrar otra alusión a la pérdida del himen, el sacrificio de una pequeña parte del cuerpo de una mujer en su primera experiencia sexual.
Los huesos de pollo son un objeto mágico tan inverosímil y un medio tan absurdo para escalar una gran altura, que parecen, más bien, una proyección tardía de la necesidad de renunciar al dedo meñique, o un mecanismo para hacer más convincente la idea de que era necesario cortar el dedo para terminar el último eslabón de la escalera. Pero, como ya se ha mencionado al comentar «Cenicienta», para lograr una completa realización en el matrimonio, la mujer tiene que vencer y superar el deseo de poseer un falo propio y sentirse satisfecha con el de su marido; este es uno de los significados simbólicos de la ceremonia nupcial. El hecho de cortarse el dedo meñique, lejos de representar una autocastración simbólica, indica el tipo de fantasías a que debe renunciar la mujer para ser feliz, y, sobre todo, para ser feliz con su esposo.

una historia inventada por Perrault, por lo que no existen antecedentes de ella en los cuentos populares, al menos en los que hasta ahora se conocen.[*]

Hay tan sólo unos pocos relatos cuyo tema central sea el de una habitación prohibida en la que están guardadas todas las mujeres que han sido asesinadas previamente por su curiosidad. En algunos cuentos rusos y escandinavos, quien impide la entrada en el cuarto es un animal-esposo, hecho que indica una cierta relación entre las historias del ciclo animal-novio y las del estilo de «Barbazul». De estas últimas, las más conocidas son «El pájaro de Fitcher» de los hermanos Grimm y el cuento inglés «Sr. Zorro».[†]

En «El pájaro de Fitcher» un hechicero rapta a la mayor de tres hijas. La advierte de que puede entrar en todas las habitaciones que desee menos en una, que sólo se puede abrir con la llave más pequeña. La muchacha debe prescindir de este cuarto si no quiere ser castigada con la pena de muerte. Además, el brujo entrega a la niña un huevo, que debe llevar siempre consigo, porque si lo pierde la desgracia se cernirá sobre ella. No pudiendo resistir a la tentación, la muchacha abre la puerta prohibitiva y penetra en una sala repleta de sangre y de cadáveres. Con su espanto deja caer el huevo, que se ensucia de sangre y ya no se puede lavar. Esta es la prueba que la traiciona ante el hechicero que termina matándola como a todas las otras. Acto seguido, el malvado ser se apodera de la hermana mediana, que corre la misma suerte que la muchacha.

Por último, arrebata a la pequeña y se la lleva a su escondite. Pero ésta logra engañarle dejando el huevo cuidadosamente fuera de la habitación antes de entrar a explorarla. Al descubrir a sus hermanas, une de nuevo sus miembros, devolviéndoles así la vida. A su regreso, el hechicero cree que la niña ha sido fiel y, como recompensa, le dice que se convertirá en su mujer. Pero la muchacha vuelve a engañarle devolviendo a sus hermanas, cargadas de oro, a casa de sus padres. Luego se unta el cuerpo de pega y lo cubre de plumas hasta parecer un extraño pájaro —de ahí el título del cuento—, que escapa fácilmente. Al final, el hechicero y todos sus compinches son quemados en una hoguera. En los cuentos de hadas de

---

[*] «Barbazul», Perrault, *op. cit.* La primera traducción inglesa se ha vuelto a imprimir en Opie y Opie, *op. cit.*
Mucho antes de Perrault existían ya cuentos en los que entrar en una habitación prohibida traía graves consecuencias. Este mismo tema aparece, por ejemplo, en la «Historia del tercer día» en *Las mil y una noches* y en el *Pentamerone,* que es el sexto relato del cuarto día.

[†] «Sr. Zorro», en Briggs, *op. cit.*

este estilo, en el último momento son resucitadas todas las víctimas, y el personaje malvado no es ningún ser humano.

«Barbazul» y «El pájaro de Fitcher» se comentan en este apartado porque se trata de historias que llevan hasta su forma extrema el tema de que la mujer, como prueba de confianza, no debe fisgonear en los secretos del hombre. Pero, vencida por su curiosidad, la muchacha hace caso omiso de la prohibición, cosa que le acarrea graves consecuencias. En «El cerdo encantado» las tres niñas invaden la habitación en la que se encuentra un libro que predice su futuro. Como «El cerdo encantado» tiene este aspecto en común con «Barbazul», comentaremos ambas historias a la vez para clarificar mejor el significado de la habitación prohibida.

En «El cerdo encantado», lo que las muchachas descubren en el libro oculto es la información sobre sus respectivos matrimonios. Así pues, la verdadera prohibición del padre se refería concretamente al conocimiento carnal; actualmente también se impide a los niños que consulten libros que contengan información sexual, guardándolos fuera de su alcance.

Tanto en el caso de Barbazul como en el del hechicero de «El pájaro de Fitcher», parece evidente que cuando un hombre entrega la llave de una habitación a la mujer, advirtiéndole al mismo tiempo de que no entre en ella, pone a prueba su fidelidad respecto a sus órdenes y, en sentido más amplio, respecto a él mismo. A continuación, el personaje masculino parte o finge partir durante un tiempo para comprobar si ella es capaz de resistir la tentación. Al volver inesperadamente, se encuentra con que su confianza ha sido traicionada. La naturaleza de la traición se puede inferir del castigo que recibe el culpable: la ejecución. En otros tiempos, en algunos lugares del mundo, el marido castigaba un único delito de la mujer con la muerte: la infidelidad sexual.

Teniendo en cuenta este hecho, consideremos ahora qué es lo que delata a la mujer. En «El pájaro de Fitcher» se trata de un huevo, mientras que en «Barbazul» es una llave. Ambos son objetos mágicos, en el sentido de que, una vez manchados de sangre, no pueden lavarse con nada. Este tema es muy antiguo. Sea cual sea el contexto en que los encontremos, son siempre un signo de que se ha cometido una acción malvada, normalmente un asesinato.[*] El huevo es un símbolo de la sexualidad femenina que, por lo que parece, debía ser conservado intacto por las protagonistas de «El pájaro de Fitcher». La llave que abre la puerta de una habitación secreta provoca asociaciones con el órgano sexual masculino, en

[*] En la *Gesta Romanorum,* que data aproximadamente del 1300, la sangre que cae sobre la mano de una madre al asesinar a su hijo permanece indeleble. Asimismo, en Shakespeare, aunque nadie pueda verlo, Lady Macbeth sabe que sus manos están manchadas de sangre.

especial con las primeras relaciones sexuales, cuando se desgarra el himen y se impregna de sangre. Si este es uno de los significados ocultos, parece lógico que no se pueda eliminar con nada: la desfloración sexual es irreversible.

En «El pájaro de Fitcher», la fidelidad de las protagonistas se pone a prueba antes de contraer matrimonio. El hechicero planea casarse con la hermana menor porque ha sido capaz de engañarle, haciéndole creer que no le ha desobedecido. En la historia de «Barbazul» de Perrault, se nos cuenta que tan pronto como el protagonista emprende su viaje fingido, se celebra una gran fiesta, a la que asisten invitados que nunca hubieran osado entrar en la casa estando presente el dueño. Lo que sucedió entre la mujer y sus invitados, en ausencia de Barbazul, se deja a nuestra imaginación, pero la historia deja bien sentado que todo el mundo se divirtió lo que pudo. El huevo y la llave manchados de sangre indican que la mujer tuvo relaciones sexuales. Por lo tanto, podemos comprender su fantasía angustiosa que le hace imaginar cadáveres de mujeres asesinadas por cometer este mismo delito.

Todas estas historias ponen de manifiesto las irresistibles tentaciones que llevan a la mujer a hacer lo que se le ha prohibido. Es difícil concebir una manera más eficaz de seducir a una persona que con estas palabras: «Estaré fuera durante un tiempo; en mi ausencia puedes visitar todas las habitaciones excepto una. Esta es la llave de la puerta prohibida que no debes abrir». Así pues, a un nivel oculto tras los detalles repugnantes de la historia, «Barbazul» es un cuento que trata de las tentaciones sexuales.

A un nivel mucho más evidente, este relato trata de los aspectos destructivos del sexo. Pero si observamos la historia con detenimiento, nos damos cuenta de que existen en ella extrañas discrepancias. Por ejemplo, en el cuento de Perrault, la esposa de Barbazul no pide ayuda a ninguno de los invitados después del macabro descubrimiento. No le confía el secreto ni siquiera a su hermana Ana, ni la llama para que acuda en su ayuda; todo lo que le dice es que salga a esperar a los hermanos que están a punto de llegar. Por último, la esposa de Barbazul no escoge el camino que parecería más evidente: no corre para ponerse a salvo, ni trata de esconderse o de disfrazarse. Esto es lo que sucede exactamente en «El pájaro de Fitcher» y en un cuento de hadas paralelo de los Hermanos Grimm, «El novio ladrón», en el que la protagonista se esconde primero, y escapa después, para acabar engañando a los ladrones asesinos para que acudan a una fiesta en la que son desenmascarados. La conducta de la esposa de Barbazul parece indicar dos cosas: que lo que ve en el cuarto prohibido no es más que producto de su

imaginación; o que ha traicionado a su marido pero tiene la esperanza de que él no podrá descubrirlo.

Tanto si estas interpretaciones son válidas como si no, no hay duda de que «Barbazul» es una historia que da forma a dos emociones, que no son ajenas al niño y que no deben estar necesariamente relacionadas. En primer lugar, al amor celoso, cuando uno desea mantener al ser amado para siempre, hasta el punto de que está dispuesto a destruirlo para que no lo traicione. Y, en segundo lugar, a los sentimientos de tipo sexual, que pueden ser extremadamente fascinantes y tentadores pero, también, enormemente peligrosos.

Es fácil atribuir la popularidad de «Barbazul» a la combinación de crimen y sexo o a la fascinación que provocan los crímenes sexuales. Estoy convencido de que parte del atractivo que el cuento tiene para el niño se debe al hecho de que confirma la idea de que los adultos poseen secretos sexuales. Habla también de lo que el niño sabe perfectamente por experiencia: el intentar averiguar los secretos sexuales de los adultos es algo tan tentador que incluso las personas maduras están dispuestas a correr los más enormes peligros. Por otra parte, la persona que tienta a otra merece un castigo adecuado a su delito.

Creo que, a nivel preconsciente, el niño, debido a las huellas de sangre en la llave y a otros detalles de esta historia, comprende que la esposa de Barbazul ha cometido un delito sexual. El relato asegura que, aunque un marido celoso pueda creer que su mujer merece ser severamente castigada por ello —incluso hasta la muerte—, tales ideas son totalmente erróneas. La persona celosa que cree que puede tomarse la justicia por su mano y actúa en consecuencia es digna de ser ejecutada. La infidelidad conyugal, simbólicamente representada por la sangre en el huevo y en la llave, es un acto que ha de ser perdonado. Si la pareja no es capaz de entenderlo, será ella la que sufrirá.

Por muy horrible que sea esta historia, su análisis sugiere que «Barbazul», como todos los cuentos de hadas —aunque, como ya se ha dicho, no pertenece por completo a esta categoría—, transmite profundas cualidades humanas y morales. La persona que quiere vengarse cruelmente de la infidelidad es destruida tal como tiene que ser, al igual que aquel que experimenta el sexo únicamente en sus aspectos destructivos. El hecho de que estas cualidades humanas y morales, que comprenden y perdonan las transgresiones sexuales, sean el aspecto más significativo de esta historia viene expresado en la segunda «moraleja» que Perrault le añade. Escribe lo siguiente: «Se comprende en seguida que esta historia data de tiempos remotos; ya no existen esos maridos abominables que piden lo

imposible; aunque se sientan insatisfechos o celosos, actúan amablemente con sus esposas».

Sin embargo, podemos concluir que «Barbazul» es un cuento admonitorio que aconseja lo siguiente: Mujeres, no os dejéis llevar por vuestra curiosidad sexual; hombres, no os dejéis arrastrar por la cólera de haber sido traicionados sexualmente. Este mensaje no lleva implícito nada más, ni siquiera se proyecta el desarrollo necesario para obtener cualidades humanas superiores. Al final, los protagonistas, Barbazul y su mujer, son las mismas personas que al empezar la historia. Se han producido grandes cambios y conmociones en la historia, pero nadie ha sacado provecho de ellos, excepto el mundo, que se ha visto librado de Barbazul.

La manera en que un cuento de hadas popular elabora el argumento de la habitación cuya entrada está prohibida, pero que es franqueada a pesar de las advertencias, puede comprobarse en un grupo de cuentos bastante numeroso, como, por ejemplo, «La hija de Nuestra Señora» de los Hermanos Grimm. Cuando la niña alcanza la edad de catorce años —etapa de la madurez sexual—, se le entregan unas llaves que abren todas las puertas, prohibiéndole entrar en una de ellas. Tentada por su curiosidad, acaba por desobedecer esta orden, negando más tarde y repetidas veces haber cometido esta falta. Como castigo, se la priva de la capacidad de hablar puesto que ha utilizado la voz para mentir. Pasa por terribles pruebas hasta que, finalmente, admite haber falseado la realidad. Entonces, se le devuelve el habla, volviendo las cosas a su cauce, ya que «aquel que se arrepiente de sus pecados y los confiesa será perdonado».

«La bella y la bestia»

«Barbazul» trata de las tendencias peligrosas del sexo, de los secretos que éste comporta y de su íntima relación con las emociones violentas y destructivas; en resumen, habla sobre los aspectos más oscuros del sexo que deberían conservarse tras una puerta permanentemente cerrada y bien custodiada. Lo que sucede en «Barbazul» no tiene nada que ver con el amor. Barbazul, empeñado en que se cumpla su voluntad y en poseer a su pareja, es incapaz de amar, al igual que nadie puede sentir afecto por él.

A pesar del título, no encontramos ningún elemento tan salvaje en el cuento de «La bella y la bestia». El padre de Bella es amenazado por la Bestia, aunque sepamos desde el principio que se trata de una amenaza inconsistente, destinada únicamente a conseguir la unión con Bella y, más tarde, su amor, necesario para recuperar la forma humana. En esta historia, todo es delicadeza y devoción entre los tres personajes principales: Bella, su padre y la Bestia. Mientras que el amor edípico de Afrodita por su hijo es cruel y destructivo en el mito que da origen a este ciclo de cuentos, el amor edípico de Bella por su padre puede conseguir resultados maravillosos si se transfiere al futuro esposo en este cuento, que representa el final apoteósico de dicho ciclo.

El siguiente resumen de «La bella y la bestia» se basa en la versión de Madame Leprince de Beaumont, publicada en 1757, que se remonta a otra variante francesa de este mismo tema, a cargo de Madame de Villeneuve. Es precisamente esta versión la más famosa en la actualidad.[*†]

Contrariamente a la mayoría de las versiones de «La bella y la bestia», en la historia de Madame Leprince de Beaumont aparece un rico mercader que, no sólo tiene las tres hijas, personajes comunes a todos estos relatos, sino también tres hijos que apenas desempeñan papel alguno en la narración. Las tres muchachas son muy hermosas, y especialmente la menor, conocida bajo el nombre de «la pequeña Bella», calificativo que provoca los celos de sus hermanas. Éstas son orgullosas y egoístas, es decir, todo lo contrario de Bella, que es modesta, encantadora y dulce con todo el mundo. Un día, su padre pierde toda su riqueza y la familia se ve obligada a vivir en la miseria, cosa que disgusta enormemente a las hermanas mayores, mientras que la personalidad de Bella destaca cada vez más bajo estas penosas circunstancias.

---

[*] La historia de Perrault, «Riquet â la Houppe», es anterior a estos dos cuentos y la inclusión de este tema en ella no tiene precedentes conocidos. Convierte a la bestia en un hombre horrible pero muy inteligente, el deforme Riquet. Una princesa tonta se enamora de él por su carácter e inteligencia, con lo que no ve en absoluto las deformidades de su cuerpo, es decir, es ciega para sus defectos físicos. Y ella, a causa del amor que él le profesa, deja de parecer tonta y adquiere gran inteligencia. Esta es la transformación mágica que sólo el amor puede llevar a cabo: el amor maduro y el reconocimiento del sexo hacen que lo que antes era repugnante, o parecía falto de agudeza, se convierta en algo hermoso y lleno de talento. Tal como indica Perrault, la moraleja de la historia es que la belleza, tanto física como mental, depende del que la contempla. Esta historia pierde valor como cuento de hadas porque Perrault le añade una moraleja explícita. Aunque el amor lo cambie todo, no hay ningún desarrollo verdadero; ningún conflicto interno tiene que ser resuelto ni se lucha por alcanzar un nivel superior de humanidad.

[†] En lo referente a «La bella y la bestia», véase Opie y Opie, *op. cit.*

Más tarde el padre tiene que partir para un largo viaje y pregunta a sus hijas el regalo que desean. Con la esperanza de que el viaje le permita recuperar parte de su fortuna, las dos muchachas le piden ricos atavíos, en tanto que Bella no expresa deseo alguno. Sólo cuando el padre la insta a elegir, se decide por una rosa. Las esperanzas de superar el infortunio se ven frustradas, con lo que el padre vuelve a casa tan pobre como antes. Por el camino se pierde en un frondoso bosque y, cuando está a punto de sucumbir a la desesperación, llega a un palacio donde encuentra comida y cobijo, pero en el que no parece habitar nadie. A la mañana siguiente, al abandonar este lugar, ve unas bonitas rosas y, recordando el deseo de Bella, se acerca para coger algunas. En este instante, aparece una espantosa Bestia que se enfurece al ver que alguien al que había recibido con amabilidad en su castillo le roba sus flores. Como castigo, el padre tendrá que morir. Pero las súplicas de éste, diciendo que las flores eran para su hija, ablandan a la Bestia, que consiente en dejarle marchar si una de sus hijas sufre en su nombre el destino que había planeado para él. Pero, si no se cumple este designio, el mercader deberá regresar al cabo de tres meses para morir. Al reanudar la marcha, la Bestia le ofrece un arca repleta de oro. El padre no tiene intención alguna de sacrificar a sus hijas, pero acepta los tres meses de plazo para volver a verlas y llevarles el oro.

Al llegar a casa, regala las rosas a Bella pero no puede evitar contar lo sucedido. Entonces los hermanos se brindan a salir en busca de la Bestia y matarla, decisión que el padre rechaza porque tan sólo conseguirían perecer. Bella insiste en sufrir el destino que le corresponde al padre. Su decisión es irrevocable y nada puede hacerla volver atrás. El oro que el padre ha traído a casa permite que las dos hermanas mayores se casen por todo lo alto. Al cabo de tres meses, el padre, acompañado de Bella aun en contra de su voluntad, abandona su casa para dirigirse al palacio de la Bestia. Al verla, la Bestia pregunta a Bella si ha ido allí por decisión propia. Al contestar afirmativamente, el animal ordena al padre que se vaya de allí, a lo que accede finalmente, muy a pesar suyo. Bella vive como una reina en el palacio de la Bestia; todos sus deseos se satisfacen como por arte de magia. Cada noche, durante la cena, recibe la visita de la Bestia, cosa que la muchacha, al cabo de un tiempo, espera con ansiedad porque rompe con su monotonía y soledad. Lo único que la inquieta es que, al final de sus visitas, el animal la pide siempre en matrimonio y cuando Bella rehúsa, la Bestia sufre una gran decepción. Así transcurren tres meses, hasta que un día, tras ser una vez más rechazada por la muchacha, la Bestia le ruega que le prometa, por lo menos, que nunca la abandonará. Ella consiente, pero con la condición de que le permita ver a

su padre, ya que, al contemplar en un espejo mágico lo que sucede en el otro extremo del mundo, se ha dado cuenta de que aquél está sumido en la desesperación por haber perdido a su hija. La Bestia le concede una semana de tiempo, asegurándole que morirá de pena si ella no regresa pronto.

A la mañana siguiente, Bella aparece en casa de su padre, que se siente sumamente feliz. Sus hermanos están ausentes sirviendo en el ejército, y las hermanas, que no son felices en su matrimonio, muertas de envidia, planean retener a Bella más de una semana, pensando que la Bestia acudirá en su búsqueda y la destruirá. Finalmente, consiguen convencer a Bella para que permanezca una semana más; no obstante, durante la décima noche de ausencia, la muchacha sueña con la Bestia que le reprocha su conducta con voz lastimosa. Entonces, Bella decide regresar a su lado y es transportada inmediatamente al palacio, en donde encuentra al animal muriendo de pena porque ella no ha cumplido su promesa. Durante el tiempo que permaneció en su casa, Bella comprendió el profundo vínculo que la unía a la Bestia, y, al verla tan indefensa, descubre el amor que siente por ella y le confiesa que no puede seguir viviendo si no es a su lado: quiere casarse con ella. En ese instante, la Bestia se transforma en un apuesto príncipe. El padre y el resto de la familia se reúnen con ellos y viven en armonía durante mucho tiempo. Las hermanas perversas, como castigo, son convertidas en estatuas hasta que se arrepienten de sus malas acciones.

En «La bella y la bestia», la forma del animal corre a cargo de nuestra imaginación. En una serie de cuentos hallados en algunos países europeos, la bestia, al igual que en «Eros y Psique», adopta la forma de una serpiente. Por lo demás, el resto de la historia es exactamente igual, con una única excepción.

Al recobrar su apariencia humana, el personaje masculino explica por qué se le había condenado a una existencia animal: fue el castigo que se le infligió por haber seducido a una huérfana. Por eso él, que se había servido de una criatura indefensa para satisfacer su lujuria, sólo puede ser redimido por un amor desinteresado, dispuesto a sacrificarse por el ser amado. El príncipe fue transformado en serpiente porque, al ser un animal fálico, simboliza el hambre sexual que busca satisfacción sin tener en cuenta la relación humana y, también, porque utiliza a su víctima únicamente para realizar sus propósitos, al igual que hizo la serpiente en el paraíso. Al dejarnos seducir, perdemos nuestra inocencia.

En «La bella y la bestia», los insólitos acontecimientos están provocados por un padre que roba una rosa para su hija predilecta. Con esta acción, simboliza tanto el amor que siente por ella, como la pérdida anticipada de su virginidad, ya que la flor cortada —especialmente la rosa— suele representar este importante

cambio. Esto parece predecir que la muchacha debe pasar por alguna experiencia «brutal». Pero la historia demuestra que estos temores son infundados. Lo que suponían una experiencia salvaje se convierte en una relación cariñosa y llena de humanidad.

Analizando «Barbazul» junto con «La bella y la bestia», se podría afirmar que la primera historia presenta los aspectos más primitivos, agresivos, egoístas y destructivos del sexo, que deben ser vencidos para que el amor pueda florecer; en cambio, la segunda muestra lo que es el amor verdadero. La conducta de Barbazul está en consonancia con su abominable aspecto; mientras que la Bestia, a pesar de su apariencia, es una persona tan buena y hermosa como Bella. Esta historia, contrariamente a lo que el niño pueda temer, le asegura que, aunque los hombres y las mujeres sean tan distintos, pueden formar una perfecta pareja si sus personalidades armonizan y están unidos por el amor. Mientras que «Barbazul» confirma los temores del niño acerca del sexo, «La bella y la bestia» le ofrece la fuerza necesaria para comprender que sus temores no son más que producto de sus angustiosas fantasías sexuales y que, aunque el sexo parezca algo brutal a simple vista, el amor entre un hombre y una mujer es, en realidad, la más satisfactoria de las emociones y la única que puede proporcionar la felicidad eterna.

Ya hemos mencionado repetidas veces que los cuentos de hadas ayudan al niño a comprender la naturaleza de sus dificultades edípicas y le ofrecen la esperanza de que llegará a dominarlas. «Cenicienta» es el mejor ejemplo del poder destructor de los celos edípicos no resueltos que un progenitor siente por su hijo. En «La bella y la bestia», queda más claro que en ningún otro cuento conocido que el vínculo edípico de un niño hacia su progenitor es natural, deseable y tiene consecuencias altamente positivas para todos, si, durante el proceso de maduración, es transformado y transferido del padre al ser amado. Nuestras relaciones edípicas, lejos de ser únicamente fuente de graves dificultades emocionales (cosa en la que pueden convertirse si no pasan por un desarrollo adecuado durante nuestro proceso de crecimiento), son la base de la felicidad permanente si se realiza la evolución correcta y se resuelven estos sentimientos ambivalentes.

Esta historia demuestra la relación edípica que Bella mantenía con su padre, no sólo por el hecho de pedirle una rosa, sino también por la narración detallada de cómo las hermanas se divertían continuamente y tenían amantes, mientras que Bella permanecía siempre en casa, diciendo a sus pretendientes que era demasiado joven para casarse y que deseaba «quedarse junto a su padre unos

años más». Al unirse a la Bestia solamente por amor a su padre, la relación que desea mantener con el animal está completamente al margen del sexo.

El palacio de la Bestia, en el que todos los deseos de Bella se cumplen inmediatamente, tema ya comentado en «Eros y Psique», es una fantasía narcisista típica de los niños. Es raro el niño que no haya deseado alguna vez una existencia en la que no se le exija nada y en la que todos sus deseos se realicen con sólo pronunciarlos. El cuento de hadas advierte de que una vida semejante, lejos de ser satisfactoria, se convierte en algo vacío y monótono, hasta el punto de que Bella llega a desear ardientemente las diarias visitas de la Bestia, que, en un principio, la aterrorizaban.

Si nada interrumpiera este sueño narcisista, no tendría sentido continuar con esta historia; se nos muestra que el narcisismo, a pesar de su aparente atractivo, no comporta una vida de satisfacciones: ni siquiera es vida. Bella vuelve a la vida cuando se entera de que su padre la necesita. En algunas versiones de este relato, el hombre ha caído gravemente enfermo, en otras sufre por la ausencia de su hija, pero, en cualquier caso, su situación sigue siendo desesperada. Esta noticia altera la no-existencia narcisista de Bella, con lo que empieza a actuar de nuevo y, tanto ella como la historia, tienen una nueva vida.

Sumida en el conflicto entre el amor por su padre y la necesidad de la Bestia, Bella abandona a esta última para acudir junto a su padre. Pero, gracias a ello, se da cuenta del afecto que siente por la Bestia, símbolo del debilitamiento de las relaciones con su padre y de la transferencia de su amor hacia la Bestia. Tan sólo después de la decisión de Bella de abandonar el hogar paterno para reunirse con la Bestia —es decir, después de haber resuelto los vínculos edípicos con el padre—, el sexo, que antes era experimentado como repugnante, se transforma ahora en algo sumamente hermoso.

Lo dicho constituye un remoto precedente de la opinión de Freud de que el niño debe experimentar el sexo como algo repulsivo, en tanto que sus anhelos sexuales estén vinculados al progenitor, porque sólo mediante esta actitud negativa respecto al sexo puede evitar la transgresión del tabú del incesto, que posibilita la estabilidad familiar. No obstante, en un desarrollo normal, los impulsos sexuales, una vez que se han desligado del padre para dirigirse a una pareja más adecuada, dejan de parecer algo brutal para convertirse en una hermosa experiencia

«La bella y la bestia», al ilustrar los aspectos positivos del vínculo edípico, mostrando lo que tiene que suceder a lo largo del desarrollo, merece los elogios que Iona y Peter Opie le dedican en *The Classic Fairy Tales.* Lo califican de «el cuento más simbólico y satisfactorio después de Cenicienta».

«La bella y la bestia» comienza con la visión inmadura que atribuye al hombre una existencia dual: la animal y la espiritual, simbolizada por Bella. En el proceso de maduración, estos aspectos artificialmente aislados de nuestra personalidad han de llegar a unirse, pues sólo así podremos alcanzar la completa autorrealización humana. En «La bella y la bestia» no hay secretos sexuales que deban permanecer ignorados, y cuyo descubrimiento precise de un largo y penoso viaje en busca de sí mismo antes de obtener la felicidad final. Por el contrario, en este cuento no hay secretos ocultos, sino que se desea ardientemente que se ponga de manifiesto la verdadera naturaleza de la Bestia. El averiguar lo que el animal es en realidad, o mejor dicho, el descubrir la encantadora y amable persona que se esconde tras esa apariencia, conduce directamente al final feliz de la historia. La esencia del relato no es únicamente el creciente amor de Bella por la Bestia ni la transferencia al animal del afecto que la muchacha siente por el padre, sino su propio proceso de desarrollo. Bella pasa de la creencia de que tiene que elegir entre el amor por su padre y el amor por la Bestia, al descubrimiento de que el considerar como antagónicos estos dos afectos comporta una visión inmadura de las cosas. Al transferir el amor edípico original a la Bestia, Bella otorga a su padre un afecto mucho más satisfactorio para éste. Así, puede recuperarse de su enfermedad y vivir una existencia feliz al lado de su querida hija. Este mismo hecho devuelve a la Bestia su carácter humano, con lo que da comienzo una vida de felicidad conyugal para ambos.

La unión de Bella con la Bestia, que ha recobrado ya su apariencia humana, simboliza la reconciliación de los aspectos espirituales y animales que coexisten en el hombre y que antes habían sido disociados. En el cuento, esta separación se describe como una enfermedad, pues, tanto el padre como la Bestia, al estar alejados de Bella y de lo que ésta representa, llegan casi al borde de la muerte. Este elemento marca también el punto final de la evolución de una sexualidad inmadura y centrada en sí misma (es decir, una sexualidad fálico-agresivo-destructiva) a otra que encuentra plena satisfacción en una relación humana de mutua y profunda entrega: la Bestia está a punto de morir por la nostalgia que siente al estar separada de Bella, que representa tanto la mujer amada como Psique nuestro espíritu. Se describe el desarrollo de una sexualidad primitiva, egoísta y agresiva hacia otra que sólo se completa si es parte integrante de una relación amorosa libremente elegida. Por esta razón, la Bestia acepta a la muchacha en lugar del padre; pero sólo después de estar segura de que Bella ha consentido voluntariamente a este cambio. También acepta pacientemente su

rechazo cada vez que la pide en matrimonio, sin aproximarse a ella hasta que por fin la muchacha le declara su amor.

Traduciendo el lenguaje poético de los cuentos de hadas en términos psicoanalíticos, la boda de Bella y la Bestia no es más que la humanización y la socialización del ello por parte del super-yo. En consecuencia, resulta muy apropiado que en «Eros y Psique» el fruto de una unión semejante sea un vástago; llamado Placer, es decir, un yo que nos proporciona las satisfacciones necesarias para una vida placentera. A diferencia del mito, el cuento de hadas no expone abiertamente las ventajas de la unión de los protagonistas, sino que se vale de una imagen mucho más expresiva: un mundo en el que los buenos viven completamente felices y los malos —las hermanas— pueden redimirse.

Todo cuento de hadas es un espejo mágico que refleja algunos aspectos de nuestro mundo interno y de las etapas necesarias para pasar de la inmadurez a la madurez total. Para aquellos que se sienten implicados en lo que el cuento de hadas nos transmite, éste puede parecer un estanque tranquilo y profundo que a simple vista refleja tan sólo nuestra propia imagen, pero detrás de ella podemos descubrir las tensiones internas de nuestro espíritu, es decir, sus aspectos más ocultos y el modo en que logramos la paz con nosotros mismos y con el mundo externo, que es la recompensa que recibimos por todas nuestras luchas y esfuerzos.

La elección de las historias que aquí se han comentado fue prácticamente arbitraria, aunque en cierto modo nos hemos servido de la popularidad de que gozan dichos cuentos. Puesto que cada uno de ellos refleja una parte de la evolución interna del hombre, la segunda parte del libro está encabezada por cuentos en los que el pequeño protagonista lucha por obtener su independencia: en algunos casos, esta búsqueda se lleva a cabo en contra de su voluntad, como en «Hansel y Gretel», mientras que en otros, como en «Jack y las habichuelas mágicas», el niño actúa de modo espontáneo. Caperucita Roja, en la barriga del lobo, y Bella Durmiente, que juega con la rueca en el castillo, se exponen prematuramente a experiencias para las que todavía no están preparadas; aprenden, así, que tienen que esperar algún tiempo hasta llegar a la madurez, y cómo alcanzarla. En «Blancanieves» y «Cenicienta», las protagonistas sólo pueden obtener su propia identidad tras vencer al progenitor. Si el libro hubiera terminado con estas dos historias, nos hubiéramos quedado con la sensación de que no existe ninguna solución feliz al conflicto generacional, que, como muestran estos relatos, es tan viejo como la humanidad. Además, afirman que si se producen estos

problemas se debe únicamente al egoísmo del progenitor y a su carencia de sensibilidad ante las legítimas necesidades del niño. Como padre, he preferido terminar con un cuento que narre que el amor de un padre por su hijo es también tan viejo como la humanidad, al igual que el amor del hijo por su progenitor. Gracias a este afectuoso sentimiento surge un amor muy distinto que, una vez que el niño esté preparado para ello, le unirá al ser amado. Sea cual fuere la realidad, el niño que está habituado a escuchar muchos cuentos llega a imaginar y creer que su padre, por el amor que le profesa, está dispuesto a arriesgar su vida para ofrecerle el regalo que más anhela. Este niño cree también que es digno de tal entrega, porque está dispuesto, a su vez, a sacrificar su vida por amor hacia su padre. Así pues, el niño crecerá y podrá proporcionar paz y felicidad incluso a aquellos cuyos sufrimientos les hacen parecer monstruosos. Al actuar así, una persona conquistará su propia felicidad y la de su pareja, con lo que aportará alegría a la vida de sus padres. Vivirá en paz consigo mismo y con el mundo.

Esta es una de las mayores verdades que los cuentos de hadas nos revelan; verdad que guiará nuestras vidas y que es tan válida hoy en día como lo era érase una vez.

Bibliografía

La información bibliográfica acerca de los cuentos de hadas y de otros libros mencionados en esta obra se incluye en las Notas y *no* se repite aquí.

Los trabajos correspondientes a los cuentos de hadas son tan extensos que nadie ha intentado siquiera recopilar todos los cuentos. Probablemente la colección más útil en inglés es la de Andrew Lang, publicada en doce volúmenes con los siguientes títulos: *The Blue, Brown, Crimson, Green, Grey, Lilac, Olive, Orange, Pink, Red, Violet* y *Yellow Fairy Book.* La publicación del original corrió a cargo de Longmans, Green and Co., Londres, 1889 y ss.; estos libros se han publicado de nuevo recientemente en Dover Publications, Nueva York, 1965 y ss.

La obra más amplia en este sentido es la colección alemana *Die Märchen der Weltliteratur.* Se comenzó su publicación en 1912 bajo la dirección de Diederichs, en Jena, y con Friedrich von der Leyen y Paul Zaunert como editores. Hasta ahora han aparecido setenta volúmenes. Con algunas excepciones, cada volumen se dedica a los cuentos de hadas de una sola lengua y cultura; de ahí que se incluya únicamente una pequeña selección de cuentos de hadas de cada cultura. Tenemos un ejemplo en la colección que hizo Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika,* Forschungsinstitut für Kulturmorphologie, Munich, 1921-1928, que consta de doce volúmenes y, no obstante, contiene solamente algunos de los cuentos de dicho continente.

La literatura *acerca* de los cuentos de hadas es casi tan extensa como la *de* los cuentos. Cito a continuación algunos de los libros de interés general y algunas publicaciones que me sirvieron para preparar esta obra y que no he mencionado en las notas.

Aarne, Antti A., *The Types of the Folktale,* Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1961.

Archivio per lo Studio delle Tradizioni Populari, 28 vols., Palermo, 1890-1912.

Arnason, Jon, *Icelandic Folktales and Legends,* University of California Press, Berkeley, 1972.

Bächtold-Stäubli, Hans, ed., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* 10 vols., De Gruyter, Berlín, 1927-1942.

Basile, Giambattista, *The Pentamerone,* 2 vols., John Lane the Bodley Head, Londres, 1932.

Basset, René, *Contes Populaires Berbères,* 2 vols., Guilmoto, París, 1887.

Bediers, Joseph, *Les Fabliaux,* Bouillou, Paris, 1893.

Bolte, Johannes, y Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm, 5* vols., Olms, Hildesheim, 1963.

Briggs, Katherine M., *A Dictionary of British Folk Tales,* 4 vols., Indiana University Press, Bloomington, 1970.

Burton, Richard, *The Arabian Nights' Entertainments,* 13 vols., H. S. Nichols, Londres, 1894-1897.

Cox, Marian Roalfe, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants,* The Folk-Lore Society, David Nutt, Londres, 1893.

Folklore Fellows Communications, ed. para los Folklore Fellows, Academia Scientiarum Fennica, 1910 y ss.

Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore, 2 vols., Funk and Wagnalls, Nueva York, 1950.

Grimm, Hermanos, *Grimm's Fairy Tales,* Pantheon Books, Nueva York, 1944.

—, *The Grimm's German Folk Tales,* Southern Illinois University Press, Carbondale, III, I960.

Hastings, James, *Encyclopedia of Religion and Ethics,* 13 vols., Scribner's, Nueva York, 1910.

Jacobs, Joseph, *English Fairy Tales,* David Nutt, Londres, 1890.

—, *More English Fairy Tales,* David Nutt, Londres, 1895.

Journal of American Folklore, American Folklore Society, Boston, 1888 y ss.

Lang, Andrew, ed., *The Fairy Books,* 12 vols., Longmans, Green, Londres, 1889 y ss.

—, *Perrault's Popular Tales,* At the Clarendon Press, Oxford, 1888.

Lefftz, J., *Märchen der Brüder Grimm: Urfassung,* C. Winter, Heidelberg, 1927.

Leyen, Friedrich von der, y Paul Zaunert, eds., *Die Märchen der Weltliteratur,* 70 vols., Diederichs, Jena, 1912 y ss.

Mackensen, Lutz, ed., *Handwörterbuch des deutschen Märchens, 2* vols., De Gruyter, Berlín, 1930-1940.

Melusine, 10 vols., París, 1878-1901.

Opie, Iona y Peter, *The Classic Fairy Tales,* Oxford University Press, Londres, 1974.

Perrault, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé,* París, 1697.

Saintyves, Paul, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles,* E. Nourry, París, 1923.
Schwab, Gustav, *Gods and Heroes: Myths and Epics of Ancient Greece,* Pantheon Books, Nueva York, 1946.
Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault,* Gallimard, París, 1968.
Straparola, Giovanni Francesco, *The Facetious Nights of Straparola,* 4 vols., Society of Bibliophiles, Londres, 1901.
Thompson, Stith, *Motif Index of Folk Literature,* 6 vols., Indiana University Press, Bloomington, 1955.
—, *The Folk Tale,* Dryden Press, Nueva York, 1946.

Interpretaciones

Bausinger, Hermann, «Aschenputtel: Zum Problem der Märchen-Symbolik», *Zeitschrift für Volkskunde,* vol. 52 (1955).
Beit, Hedwig von, *Symbolik des Märchens y Gegensatz und Erneuerung im Märchen,* A. Francke, Berna, 1952 y 1956.
Bilz, Josephine, «Märchengeschehen und Reifungsvorgänge unter tiefenpsychologischem Gesichtspunkt», en Bühler y Bilz, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes,* Burth, Munich, 1958.
Bittner, Guenther, «Über die Symbolik weiblicher Reifung im Volksmärchen», *Praxis des Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 12, 1963.
Bornstein, Steff, «Das Märchen vom Dornröschen in psychoanalytischer Darstellung», *Imago,* vol. 19 (1933).
Bühler, Charlotte, *Das Märchen und die Phantasie des Rindes. Beihefte zur Zeitschrift für angewandie Psychologie,* vol. 17 (1918).
Cook, Elizabeth, *The Ordinary and the Fabulous: An Introduction to Myths, Legends, and Fairy Tales for Teachers and Storytellers,* Cambridge University Press, Nueva York, 1969.
Dieckmann, Hanns, *Märchen und Träume als Helfer des Menschen,* Adolf Bonz, Stuttgart, 1966.
—, «Wert des Märchens für die seelische Entwicklung des Kindes», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 15 (1966).
Handschin-Ninck, Marianne, «Ältester und Jüngster im Märchen», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 5 (1956).

Jolles, Andre, *Einfache Formen,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.

Kienle, G., «Das Märchen in der Psychotherapie», *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie,* 1959.

Laiblin, Wilhelm, «Die Symbolik der Erlösung und Wiedergeburt im deutschen Volksmärchen», *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete,* 1943.

Leber, Gabriele, «Über tiefenpsychologische Aspekte von Märchenmotiven», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 4 (1955).

Leyen, Friedrich von der, *Das Märchen,* Quelle und Meyer, Leipzig, 1925.

Loeffler-Delachaux, M., *Le Symbolisme des contes de fées,* París, 1949.

Lüthi, Max, *Es war einmal — Vom Wesen des Volksmärchens,* Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1962.

—, *Märchen,* Metzler, Stuttgart, 1962.

—, *Volksmärchen und Volkssage,* Francke, Berna, 1961.

Mallet, Carl-Heinz, «Die zweite und dritte Nacht im Marchen "Das Gruseln"», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 14 (1965).

Mendelsohn, J., «Das Tiermärchen und seine Bedeutung als Ausdruck seelischer Entwicklungsstruktur», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 10 (1961).

—, «Die Bedeutung des Volksmärchens für das seelische Wachstum des Kindes», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 7 (1958).

Obenauer, Karl Justus, *Das Märchen, Dichtung und Deutung,* Klostermann, Frankfurt, 1959.

Santucci, Luigi, *Das Kind — Sein Mythos und sein Märchen,* Schroedel, Hannover, 1964.

Ttegethoff, Ernst, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche,* Schroeder, Bonn, 1922.

Zillinger, G., «Zur Frage der Angst uns der Darstellung psychosexueller Reifungsstufen im Märchen vom Gruseln», *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 12 (1963).

Notas